

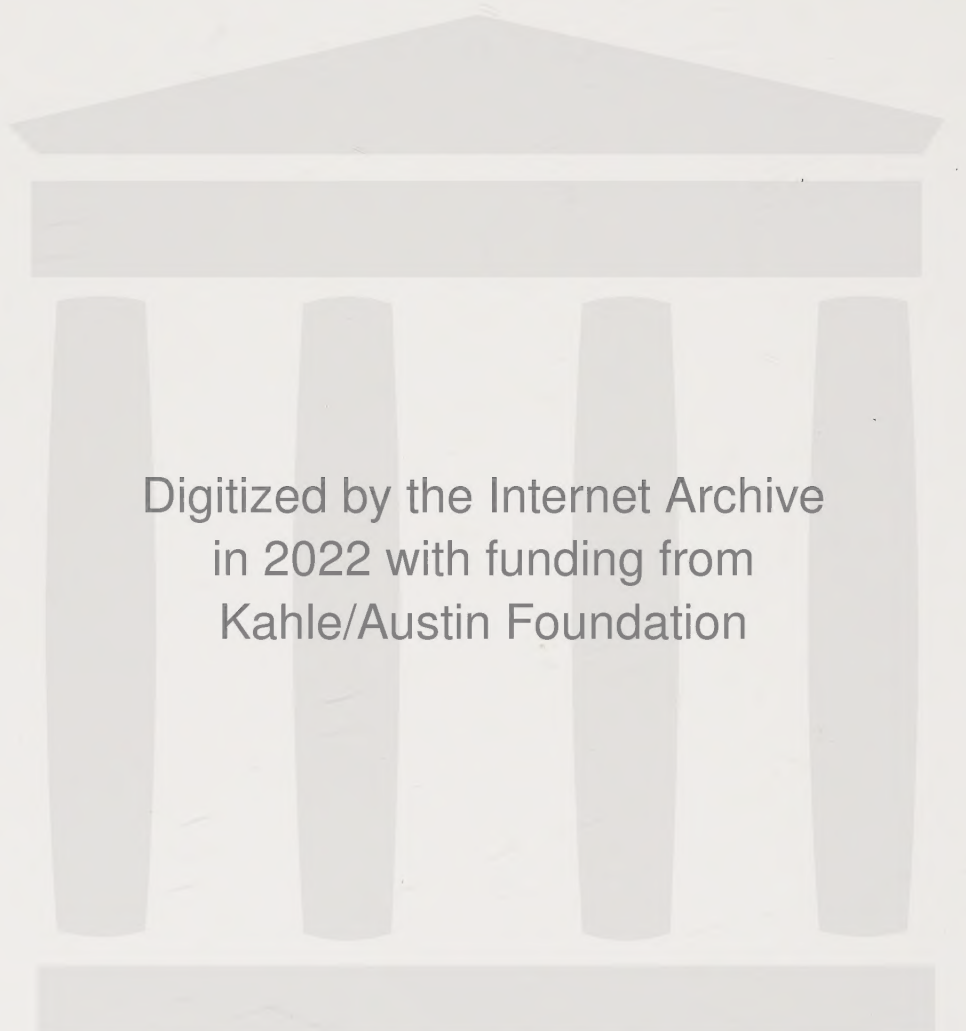


VOLKSMUSIK *im Alpenland*

II. BAND

Nancy Lee Ruyter
Vienna
July 1981

75-



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/volksmusikimalpe0002unse>

VOLKSMUSIK IM ALPENLAND

Band II

Herausgegeben von Manfred Schneider

ÖSTERREICHISCHER KULTURVERLAG

Titelbild: Scheibenschießen. 1796

Josef Weger, Aquatinta, koloriert, 28,3 × 36,9;

Innsbruck, Tiroler Landeskundliches Museum, FB 4377

1980

Österreichischer Kulturverlag Thaur/Tirol

Gesamtherstellung: Thaurdruck – Giesriegl Ges. mbH, Thaur b. Innsbruck

ISBN 3-85 395-016-7

INHALTSVERZEICHNIS

Geleitwort von Leopold Schmidt	7
<i>Grete Horak</i>	
Feldforschung in Osteuropa	15
<i>Ernst Klusen</i>	
Wie ein „Volkslied“ entsteht	29
<i>Kurt Petermann</i>	
Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher des 18. und 19. Jahrhunderts als Quelle für den Volkstanz	35
<i>Leopold Schmidt</i>	
Verwehte Volksmusikklänge bei Goethe und einigen seiner Zeitgenossen	55
<i>Walter Salmen</i>	
„Tyrolese Favorite Songs“ des 19. Jahrhunderts in der Neuen Welt	69
<i>Cesar Bresgen</i>	
Eine Skizze zum Thema: „Alpenländisches Kinderlied“	79
<i>Richard Wolfram</i>	
Das „Gäuerlen“ in Rothenthurm (Innerschweiz)	87
<i>Brigitte Geiser</i>	
Die Maultrommeln in der Schweiz	95
<i>Rudolf Hartmann</i>	
Das verschollene Liederbuch des Mathias Bors aus Tadtlen	105
<i>Wolfgang Suppan</i>	
Das geistliche Volkslied im Donauraum	111
<i>Zmaga Kumer</i>	
Nachrichten zum Tanz im slowenischen Volkslied	121
<i>Erich Egg</i>	
Der chinesische Glöcklhut in Tiroler Musikkapellen	127
<i>Dietz-Rüdiger Moser</i>	
Volkserzählungen und Volkslieder als Paraphrasen biblischer Geschichten	139

Rolf Wilhelm Brednich

Der heilige Christophorus in der deutschsprachigen Liedtradition 161

Peter Stürz

Die hl. Cäcilia in Legende, Darstellung und Brauchtum 173

Manfred Schneider

Der Teufel als Tänzer – zu einem Motiv der Volkssage 189

Anton Tafferner

Alfred Karasek-Langer (1902 – 1970) und die Donauschwaben 215

Erich Schneider

Ein Bregenzer Lied – Flugblatt des 18. Jahrhunderts 225

Hans Haid

„Tanzn ist kindisch, tanzn tuat man nit“ 229

Hildegard Herrmann – Schneider

„Alpenscene“ und „Ländliches Charakterbild“ im kompositorischen Schaffen des Münchner Hofmusikdirektors
Ignaz Lachner 245

Karl Haiding

Ältere Zeugnisse zur Volksmusik des steirischen Ennsbereiches 295

Béla Kálmánfi

Deutsche Volksdichtung und Volkslieder in der Umgebung von Esztergom (Gran) 319

Ernö Pesovár

Zwei Tanzpantomimen 333

Gunter Schneider

Zu Gast in Tirol: Europäische Volksmusik 339

Schriftenverzeichnis von Karl Horak 345

Verzeichnis der Mitarbeiter 353

Geleitwort

Professor Karl Horak, Vorsitzender der Wissenschaftlichen Kommission des Österreichischen Volksliedwerkes, wird 70 Jahre alt. Verfolgt man sein Lebenswerk anhand seiner Veröffentlichungen, so kann man leicht feststellen, daß diese sich seit einem vollen halben Jahrhundert nachweisen lassen. Der Sammler und Forscher auf dem weiten Gesamtgebiet von Volkslied, Volksmusik, Volkstanz und Volksschauspiel hat nämlich früh angefangen, auch publizistisch zu zeigen, was er zu diesem großen Bereich beitragen konnte. Er kam aus der Wiener Jugendbewegung, so wie fast alle, die damals ungefähr gleichzeitig angefangen haben. Er kam aus dem Bund Neuland und war frühzeitig mit dem Tanzkreis von Raimund Zoder in Verbindung getreten. Die erlebnismäßig angereicherte Kenntnisaufnahme auf den Fahrten im Sinn der Jugendbewegung verband sich also sehr bald mit dem Drang zur Sammlung und Aufzeichnung. Und zwar dies alles noch vor dem Technischen Zeitalter, bevor man sich mit Phonographen und späterhin mit Tonbandgeräten helfen konnte. Horak war musikalisch genug, daß ihm das Aufzeichnen der Sing- und Tanzweisen keine Schwierigkeiten machte, und die Möglichkeiten der Aufzeichnung der Tanzformen hatte er bei Raimund Zoder bald gelernt.

Wenn man sein Lebenswerk nur an den in Heft- oder Buchform veröffentlichten Sammlungen ablesen würde, käme kein sehr vollständiges Bild zustande. Soviel Horak auf dem Volksliedgebiet auch gesammelt hat, seine Sammlungen in Heften beginnen erst 1946 in Tirol, wo er ein Heft heitere Tiroler Volkslieder unter dem Titel „Bin a lustiga Bua“ herausgab, und im gleichen Jahr die Tiroler Weihnachts-Hirtenlieder „Heut ist die heilige Klöpflnacht.“ Aber das sind gewissermaßen nur Wegmarken, Lebenszeichen nach dem Zweiten Weltkrieg.

Als diese Hefte erschienen, war Horak schon lange Zeit Mittelschullehrer in Tirol und hatte dort, in Nord- wie in Südtirol, ein stattliches Aufzeichnungswerk bereits getan. Als er um 1928 von Wien aus anging, lag das noch in weiter unbekannter Ferne. Denn Horak hatte an der Universität die realistischen Fächer für den Mittelschullehrerdienst studiert, um auf jeden Fall für später einen Brotberuf gesichert zu haben. Was ihm an Freizeit blieb, das verbrachte er auf den Dörfern zunächst im Umkreis von Wien, dann im weiten Umland der pulsierenden Großstadt und

sehr bald vor allem in dem damals erst wenige Jahre politisch zu Österreich gehörenden Burgenland. Er hatte sich bald von den Gruppenfahrten der Jugendbewegung abgewendet und seine Wanderungen allein durchzuführen begonnen, sehr bald mit Frau Grete Horak, die von nun an ihren Mann fünfzig Jahre überallhin begleitet hat, seine Arbeit jederzeit unterstützen konnte und unterstützt hat.

Der Weg ins geographisch so nahe Burgenland war damals noch nicht so einfach wie heute, dafür freilich für den volkskundlichen Sammler wohl wesentlich ergiebiger. Es gab in dem in ungarischer Zeit recht wenig gepflegten Landstrich kaum Straßen im heutigen Sinn, selbstverständlich keine Autobusverbindungen, dafür aber auch keine Quartiere. Wandervögel, die in den Alpenländern gern in Heustadeln übernachteten, fanden in dem dörflichen Land keine und mußten mit Pferdeställen und manchmal auch mit Spritzenhäusern vorlieb nehmen. Dafür erlebten sie ein volles buntes Volksleben, in der Zeit vor dem Rundfunk noch ganz auf die eigenen Überlieferungen gestellt. Das Paar Karl und Grete Horak, das im Deutschen Volksgesangsverein in Wien einige Anregungen über singfreudige Leute im nördlichen Burgenland bekommen hatte, ließ sich von den Verhältnissen nicht abschrecken, fand im Gegenteil bald Zugang zu den aufgeschlossenen freundlichen Menschen und zeichnete auf, was sich ihm bot. Ein erster Hinweis über „Burgenländische Volksweisen“ konnte schon 1929 erscheinen, selbstverständlich in der Zeitschrift des Deutschen Volksgesangsvereines in Wien.

Zehn Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wollte man für das Burgenland einen ersten kulturellen Ansatz schaffen und ein Volksliedarchiv in Eisenstadt gründen. Um Sammelgut dafür zu beschaffen, versuchte man es mit einem Preisausschreiben, in dessen Jury die bekanntesten Volksliederforscher von damals saßen. Karl Horak reichte seine Sammlung aus dem Nordburgenland ein und erhielt ohne Zögern den 2. Preis für die erstaunliche Leistung. Den 1. Preis bekam Adalbert Riedl aus dem mittleren Burgenland, der als einheimischer Sammler von Format ihn auch durchaus verdient hatte. Was Horak darüber hinaus schon damals im Nordburgenland geleistet hatte, wurde erst mehrere Jahre später bekannt. Für ihn selbst war das Burgenland mit seinen staubigen Straßen und den langgezogenen Dörfern in den weiten Ebenen gewissermaßen das Experi-



Abb. 1 Team der 1. Forschungsfahrt, v. l. n. r.: Richard Wolfram, Grete Horak, Karl Horak, Erna Piffl-Moser, Alfred Karasek.

mentierfeld für die weiteren Aufzeichnungsfahrten, die ihn bald zu den verschiedensten deutschen Sprachinseln im weiten Ostmitteleuropa führten. Es waren ja damals in Wien die meisten jungen Sprachinselforscher beisammen, die späterhin ihren Weg machen sollten. Sie studierten ihren Teil Volkskunde bei Arthur Haberlandt, Geographie bei Hugo Hassinger, und hießen Walter Kuhn, Alfred Karasek, Egon Lendl, und zu ihnen traten jeweils Spezialsammler wie Richard Wolfram oder Rudolf Kriss und besonders als künstlerische Aufzeichnerin Erna Piffel. Karl und Grete Horak gingen damals, wie es ihnen die Mittel gerade erlaubten außer in die Umgebung von Wien oder in das obersteirische Mürztal oder auch nach Oberösterreich besonders in die von den sudetendeutschen Forschern eben erst entdeckten deutschen Dörfer im ehemals oberungarischen Bergstädtegebiet. Daher also die schönen Aufzeichnungen Horaks aus der Kremnitz-Probener Sprachinsel, 1931, aber auch noch 1944. Darüber hinaus ging Horak ebenso wie Richard Wolfram gelegentlich in die Gottschee, also nach Krain, in Slowenien, seit dem ersten Weltkrieg zu Jugoslawien gehörend. Schon 1934 veröffentlichte er aus der bekannt liederreichen Gottscheer Sprachinsel Volkslieder. Mit Alfred Karasek ging er in das so fern liegende Polen. Dort hatten die Bielitzer Wandervögel, also vor allem Walter Kuhn, Viktor Kauder und Alfred Karasek das Deutschtum in den verschiedensten Landesteilen entdeckt. Aus den Sprachinseln in Mittelpolen brachte Horak 1938 Neujahrs- und Passions- und Osterlieder heim. Was die oft kargen Veröffentlichungen nicht zeigen können, ist der große Bestand an Aufzeichnungen, aus dem Horak auch späterhin im Leben noch so manches Stück veröffentlichte, wogegen es zu einer geschlossenen Ausgabe nicht kommen konnte.

Freilich hatte ja Horak inzwischen auch sein Berufsstudium beendet und seine Frau Grete geheiratet. Es war eine intime Feier, bei der wir Freunde des Paares fast ganz unter uns waren. Einer der Eichendorffhaus-Buchhändler hatte das Obergeschoß seines kleinen Siedlungshauses geräumt, und dort spielten, tanzten, sangen und erzählten wir eine halbe Nacht lang, mit den alten Freunden Alfred Karasek und Egon Lendl und manchen anderen in der Mitte. Es war in mancher Hinsicht ein Abschied. Das Ehepaar Horak ging jedenfalls nach Schwaz, um endlich im Brotberuf Fuß zu fassen. Aber dann kamen die politischen Umwälzungen: Der Einmarsch in Österreich, bald darauf der Zwei-

te Weltkrieg, und das alles ging am Ehepaar Horak wie an uns allen nicht spurlos vorüber. Für Horak, der in Tirol durchaus Fuß gefaßt hatte, bedeutete es beispielsweise, daß er zu dem großen Volkslied-Aufzeichnungswerk bei den aus der Heimat weichenden Südtirolern mit eingesetzt wurde. In den Jahren 1940 – 1942 war er dort lange Zeit tätig. Als Sonderaufgabe oblag ihm die Sammlung von Kinderliedern und Kinderspielen. Und für die Abteilung Volksmusik zeichnete er überall dort Volkslieder handschriftlich auf, wo die Tonbandgeräte nicht eingesetzt werden konnten. Für Horak, der stets ohne Geräte gearbeitet hatte, war dies kein Problem, und ihm blieben auch seine Zweitschriften erhalten, aus denen er dann viele Jahre hindurch Proben veröffentlichte. Die geplante große Ausgabe des damals gesammelten Materials zog sich ja sehr lange hin, erst 1968 konnte es Alfred Quellmalz mit einem ersten Band „Südtiroler Volkslieder“ veröffentlichen. Ein Vierteljahrhundert nach getaner Arbeit, und unter weithin geänderten Umständen ist freilich der eigentliche Reiz einer derartigen Leistung längst dahin.

Zu Horaks Volkslied-Sammelleistung in Tirol wird noch lange Zeit hindurch viel zu sagen sein. Die ältere Tiroler Volksliedsammlung, einschließlich der bedeutenden Leistungen von Franz Friedrich Kohl, war doch auf die Erfassung des für das Land Tirol besonders bezeichnenden männlichen Gesellschaftsliedes eingestellt. Daß es daneben auch das Liedleben des weniger auffälligen Brauchtums gab, aber auch das Singen der Frauen bei der häuslichen Arbeit, wo immer und überall die erzählenden Lieder ihre Tradition haben, das blieb doch beinahe unberücksichtigt. Horak kannte infolge seines volkskundlichen Studiums und den Beobachtungen in den Dörferlandschaften des Ostens das Brauchtumslied, und ging ihm dementsprechend auch in der neuen, der Berufslandschaft nach. Seine Studien zum „Anklöpfeln“, zu den „Mittwinterlichen Umzugsbräuchen“, 1969, 1971 und öfter, haben gezeigt, wieviel von diesen offiziell einfach nicht wahrgenommenen Brauchtumsliedern lebt. Und was das Singen der Erzähllieder betrifft, so hatte Horak doch auch im Osten draußen, beispielsweise in der Bielitzer Sprachinsel, Balladen aufgezeichnet: Nun fand er sie auch in Tirol wieder, veröffentlichte sie, 1953, wenigstens probeweise, und zeigte auch damit, daß das Tiroler Liedleben aus bei weitem mehreren Traditionen lebte als nur aus der immer wieder betonten einen.

Die tiefbegründete Kenntnis des Volksliedlebens weit über ein Alpenland hinaus hatte also Horak längst dazu gebracht, geradezu systematisch die verschiedenen offenen Fragen anzugehen. Wenn im Rundfunk und bald im Fernsehen immer nur mehr oder minder merkwürdige Formen des Jodelns in Tirol dargeboten wurden, so konnte Horak doch wenigstens einmal zeigen, 1964, wie es um das tatsächlich bodenständige Jodeln im Lande stand. Von hier ging der Weg zur Erforschung der instrumentalen Volksmusik in Tirol. Wenn man da gelegentlich, 1962, die bescheidene Notiz liest: „Auch der Verfasser hat in dreißig-jähriger Forschungsarbeit hunderte von Volksweisen gesammelt und aufgezeichnet“, so weiß man, wovon Horak da sprechen wollte. Er hatte, nicht zuletzt durch den älteren Wiener Freund Karl Magnus Klier angeregt, die instrumentale Volksmusik von den Instrumenten her zu erfassen versucht; eine wichtige Übersicht von 1955 legt Zeugnis davon ab, was er über Schwegel und Drehleier, Harfe, Gitarre, Raffe, Hackbrett, Xylophon direkt zu erheben verstanden hatte. Auch in Südtirol hatte er sich selbstverständlich für die Verwendung der Schwegelpfeife interessiert, 1957, und dann einmal, 1967, eine Übersicht „Tirol als Volkslied- und Volksmusik-Landschaft“ erstellt, wie es sie sonst nicht gab. Horak hatte immer schon gern einmal Kartenskizzen verwendet. Die damals gebotene „Karte der Verbreitung der volkstümlichen Musikinstrumente“ ist jedenfalls grundlegend geworden.

Diese Arbeiten schlossen sich wohl fast immer an Horaks Aufzeichnungen auf dem zweiten seiner Hauptarbeitsgebiete an: auf dem des Volkstanzes. Was ihn damals in Wien zu Ende der Zwanziger Jahre so erlebnismäßig berührt hatte, was Raimund Zoder und seine Schüler und Fortsetzer in ihren Volkstanzkreisen pflegten, das trieb ihn zunächst zur Aufzeichnungsarbeit. Schon 1931 erschien in der verdienstvollen Reihe des Bärenreiter-Verlages „Deutsche Volkstänze“ als Heft 17 das Heft „Burgenländische Volkstänze“, womit gewissermaßen der Bann gebrochen war. Horak hat dann überall, wo er aufzeichnete, die Volkstänze gründlich mitaufgeschrieben, sei es bei den Deutschen in Ungarn, von wo er die „Volkstänze aus der Schwäbischen Türkei“ 1935 mitbrachte, sei es bei den Deutschen in Polen, von wo die vier Hefte „Volkstänze der Deutschen in Mitteleuropa“, 1936, stammen. Gewiß konnte Horak in manchen Fällen auch auf diesem Gebiet auf die Vorarbeiten älterer Auf-

zeichner, auch aus Wandervogelkreisen, zurückgreifen, beispielsweise auf die Arbeiten von Josef Lanz, der 1924 – 1931 zwei Hefte „Ostschlesische Volkstänze“ herausgegeben hatte. Das war ja dann auch in Tirol nichts anderes. In Tirol hatte man sich mit Volksmusik und Volkstanz viel beschäftigt, wenn auch die Sammlungen ähnlich wie die Volksliedsammlungen einigermaßen einseitig ausgewählt erschienen. Horak hat sein reiches Aufzeichnungsgut mehrfach in Heften dargeboten, so die „Tiroler Volkstänze“ in vier Folgen, 1959 bis 1962. Nur wenige Benutzer solcher Sammlungen wußten wohl, was an eingehenden Spezialaufzeichnungen dahinterstand. Denn vom „Volkstanz in der Umgebung von Wien 1930“, erschienen 1973, bis zu der Studie über den Volkstanz im Kleinen Walsertal, 1954, hat Horak nichts unversucht gelassen, um die Erscheinungsformen selbst und eventuell auch die historischen und geographischen Zusammenhänge zu verstehen. Seine derartigen ersten Karten hat schon Raimund Zoder sehr geschätzt. Für Tirol ergab sich nun aus Horaks Aufzeichnungsarbeiten die bemerkenswerte Studie über den Volkstanz im Burggrafenamt, 1963, mit einer sehr instruktiven Kartenskizze. Es ist beinahe selbstverständlich, daß er auch über seine anderen Volkstanzforschungen, beispielsweise im Ötztal, 1974, gelegentlich berichtet hat. Eine für ihn bezeichnende, wichtige Leistung ist aber doch wohl die Darstellung der Verbreitung, der Typen und der Entwicklung des „Schuhplattlers“ in Tirol, 1961, geblieben, wieder mit einer Karte, die zumindest das Vordringen des stark oberbayrisch angeregten Tanzbrauches anzudeuten vermag.

Bei einem Aufzeichner, der mit den Jahren auch seinem eigenen Stoff gegenüber sicherlich immer kritischer entgegengetreten ist, sind Studien über die verschiedensten Volkstanzformen und deren Verbreitung fast selbstverständlich. Sie alle aufzuzeigen, ist Angelegenheit der Bibliographie. Daß hinter den oft wenigen Seiten mit den knappen Beschreibungen und den kurzen Melodiestücken ein ganzer lebensvoller Tanz steckt, der einerseits nach dieser Aufzeichnung nachgetanzt werden kann, und dessen Aufzeichnung andererseits die vergleichende Forschung befähigen muß, alle erforderlichen Herkunfts- und Verbreitungsfeststellungen zu treffen, das ist für den Außenstehenden nicht leicht zu verstehen oder gar nachzuvollziehen. Die immer wiederholten Bemühungen von Horak auch über den Volkstanz in Oberösterreich, in Salzburg, in der Steiermark, ja auch südlich

Abb. 2 Karl Horak beim Aufzeichnen in St. Martin im Passeiertal, Februar 1974; Gewährsmann: Alois Oberprantacher, beim „Haller“, 92 Jahre.



der Karawanken in Oberkrain bezeugen die dauernd bewahrte Freude am Ausgriff nach Erkenntnissen auf diesem Gebiet.

Als 1931 die „Burgenländischen Volkstänze“ zuerst erschienen, hatte Horak bereits das bedeutende Erlebnis der Wiederauffindung des alten deutschen Volksschauspielgutes auf dem burgenländischen Heideboden hinter sich. Schon 1930 erschien sein erster Bericht über das ein Jahr vorher von ihm gefundene „Pamhagener Christgeburtspiel“, nur ganze zwei Seiten stark. Aber die nächste Fachwelt wußte mit einem Mal, daß ein Aufzeichner von hohen Graden in die sonst so verschlossene Welt der deutschen Leute im Seewinkel eingedrungen war, und noch einmal jene Schicht gefunden hatte, die ein Jahrhundert vorher Karl Julius Schröer entdeckt hatte: Das alte Volksschauspielwesen von Oberufer und seinen Nachbargemeinden, also vom Preßburger deutschen Umland über die Schüttinsel nach dem Süden zu, über den ganzen Heideboden, nicht nur auf der nunmehr österreichischen, sondern auch auf der bei Ungarn verbliebenen Seite. Horak hat damals sehr rasch alle Schauspieltexte, die es in Andau, Wallern und Pamhagen gab, aufgezeichnet, hat noch die Singweisen dazu finden können, einige der illustrierten Handschriften, einige der wenigen bescheidenen Spielgeräte. Es hat nur dann leider viele Jahre gedauert, bis er diesen Schatz auch veröffentlichen konnte. 1939 ist in Wien der stattliche Band „Burgenländische Volksschauspiele“ erschienen. Inzwischen hatte sich Horak längst in all den ostmitteldeutschen Landschaften, die er durchwanderte, auch nach dem Volksschauspiel umgeschaut. 1931 erschien sein „Jesu-Kindleinspiel“ aus Györköny im Komitat Tolna. Dann war er selbstverständlich bei den Wanderungen vor allem mit Alfred Karasek und anderen bei den Deutschen in Ungarn immer wieder auf diese Christkindspiele gestoßen. Das Gebiet war an sich nicht neu, schon 1880 hatte August Hartmann zuerst auf diese kleinen Umzugsspiele in der Umgebung von Ofen aufmerksam gemacht. Und nach dem ersten Weltkrieg hatte Rudolf Hartmann von Szegedin aus dieses Volksschauspielwesen der Donauschwaben wiederentdeckt, 1929. Auf Grund der veröffentlichten Texte ließ sich dieses Textgut stammheitlich und herkunftsmäßig eingliedern, nach dieser Richtung waren keine großen Aufschlüsse zu erwarten. Aber die Intensität, mit der doch in jedem donauschwäbischen Dorf die Kinder von den Frauen in diesen Umzugsspielen unterwiesen wurden, die Variantenfülle, die sich wie bei den

Volksliedern ergab, die hatte gewiß ihre Reize für die Aufzeichner. Zuerst dachte wohl Alfred Karasek, der viele derartige Aufzeichnungen durch Helfer organisierte, das Sammelgut einmal selbst herauszugeben. Zunächst war er an das mit Josef Lanz gesammelte Volksschauspiel der Deutschen in Galizien gebunden, als er nach dem Zweiten Weltkrieg wieder derartige Pläne realisieren konnte. Dann freilich wurde ihm das Leben zu kurz, über dem Band „Das deutsche Volksschauspiel in der Batschka, in Syrmien und Slawonien“; 1972 starb er dahin, und Karl Horak mußte das Buch fertigstellen. Es wurde der erste von drei Bänden, mit denen Horak nunmehr das gesamte Volksschauspielgut der Donauschwaben im weiteren Sinn zu erschließen vermochte. Er konnte in Ungarn arbeiten, wo sich die Verhältnisse gewandelt hatten, er konnte nach seiner Pensionierung die Kundfahrten nunmehr auch mit dem Auto durchführen, was zur Kontrolle der oft schon Jahrzehnte zurückliegenden Aufzeichnungen sicherlich notwendig war. So erschienen 1975 der zweite Band des Gesamtwerkes und 1977 schließlich der dritte, und sie stellen zusammen eine Leistung dar, um die jede geschlossene binnendeutsche Landschaft die Donauschwaben beneiden könnte.

So hat unsere zweifellos bewegte Zeit, hat dieses unruhige letzte halbe Jahrhundert dem großen Sammler Karl Horak doch noch manche Erfüllung hinsichtlich der Auswertung und Veröffentlichung gebracht. Es ist keine Frage, daß er zu den Persönlichkeiten unseres Faches gehört, von denen man weiß, daß sie nach „dem Gesetz, nach dem du angetreten“, einfach weitergehen mußten. Da war schon vor fünf Jahrzehnten eigentlich alles von dem drin, was dann sich nur mehr äußerlich, selbstverständlich auch arbeitsmäßig, abspielen mußte. Wieviel davon im Inneren auszutragen war, was mit Beruf, mit Frau und Kindern in dieser langen Zeit, mitzumachen, mitzuleisten war, davon spricht man bekanntlich nicht, und Karl Horak hat praktisch überhaupt nie davon gesprochen. Es wäre deshalb einigermaßen richtig gewesen, wenn man ihm an einigen Stellen seines wirklichen Weges diesen äußeren Weg etwas erleichtert hätte. Die Anerkennungen, die man ihm und auch dann nur sehr spät, überhaupt gezollt hat, sie wiegen die Leistung nicht auf. Aber, und das gilt wohl nicht nur für Karl Horak: Das können und sollen sie ja auch nicht. Die wirkliche Befriedigung liegt für einen Arbeiter in diesem unseren Weinberg in der Arbeit selbst und gewiß auch

in der Anerkennung durch die Veröffentlichung in jederlei Art und Medium. Auch das ist Karl Horak von Jugend auf doch einigermaßen beschieden gewesen, und wenn es manchmal etwas mehr hätte sein können, dann sind vielleicht auch die Zei-

ten schuld gewesen. Aber auch sie haben eben zu unserem wie zu seinem eigenen Leben gehört. Er wird das gewiß an seinem 70. Geburtstag selbst genugsam bedacht haben, zu dem man sonst nur respektvoll alles Gute wünschen kann.

Leopold Schmidt

GRETE HORAK (SCHWAZ)

Feldforschung in Osteuropa

Randbemerkungen und Aufzeichnungen einer Weggefährtin

Forschungsfahrten von 1929 – 1935

Es ist nun genau ein halbes Jahrhundert her, seit wir in unserer Studienzeit beschlossen, gemeinsam das Brauchtum unseres Volkes zu erforschen und aufzusammeln. Einige kleine Sammelfahrten in Niederösterreich und dem Burgenland ermutigten uns bald zu größeren Unternehmungen. Unsere erste Forschungsreise unternahmen wir 1929 ins benachbarte Ausland, die Gottschee in Jugoslawien. Was sich uns auf unserem Weg, der ja fast ausschließlich zu Fuß zurückgelegt wurde, an volkskundlicher Überlieferung anbot, wenn wir bei Bauern oder auf Almen übernachteten, wurde festgehalten. Heute wären diese wochenlangen Fußmärsche eine aufsehererregende Leistung, die das Interesse der Massenmedien erwecken würde, damals war es nichts Außergewöhnliches, ein Selbstverständnis der wenig bemittelten Studenten.

Mit dem Burgenland, schon einigemal kurz besucht und als volkskundliche Fundgrube erkannt, schlossen wir unsere erste über vier Wochen dauernde Forschungsreise ab. Wir durchwanderten es, von Jugoslawien kommend, von der Südspitze bis zum Neusiedlersee.

Beim Weg von Deutschkreuz nach dem Seewinkel mußten wir durch Ungarn. In der Stadt Ödenburg wurden wir von zwei Gendarmen angehalten, die kein Wort Deutsch verstanden und sich den Straßenkehrer als Dolmetsch herholten. Er sagte zu uns auf Heanzisch: „Die Papiere wollen sie sehen; gebt ihnen irgendwas, wo Stempel oben sind, sie können sowieso nicht lesen.“ Wir zeigten unsere Pässe, die Gendarmen nahmen sie tatsächlich verkehrt in die Hand, die Schrift stand Kopf, sie blätterten,

bis sie Stempel fanden und gaben uns dann die Pässe befriedigt zurück.

Den Seewinkel behielten wir aber dann für Kurzbesuche aus Wien vor, denn wir waren schon zu erschöpft und verschmutzt, um dort noch aufzuzeichnen.

Das Sammelergebnis im Burgenland ergab in kurzer Zeit so viel Material, daß wir uns mit 511 Nummern an dem Wettbewerb des Arbeitsausschusses Burgenland des Österreichischen Volksliedunternehmens beteiligten, den 2. Preis erhielten und dafür eine kleine Schreibmaschine kaufen konnten, für uns ein ersehntes und wichtiges Arbeitsrequisit, mußte ich doch vorher alle Reinschriften handschriftlich anfertigen.

Im Kreise der Kommilitonen sprach es sich bald herum, wie erfolgreich wir Feldforschung betrieben, und so war es nicht verwunderlich, daß unser Zusammentreffen mit Karasek in der Volkskundevorlesung von Prof. Arthur Haberlandt bald zu einem engeren Gedankenaustausch zwischen Karasek und seinem Bielitzer Kreis, dem damals der Kunstgeschichtler Prof. Josef Strzygowski Heimstatt gewährte, führte. Karasek wurde dann zum Initiator eines Teams. Wir reisten gemeinsam, gingen in den Siedlungen getrennte Wege und forschten auf unserem Spezialgebiet. Fanden wir fündige Gewährsleute für einen der Kameraden, machten wir ihn darauf aufmerksam oder notierten sogar für ihn; die Ergebnisse wurden dann ausgetauscht.

Diese kameradschaftliche Zusammenarbeit war typisch für „Kara“, wie wir ihn kurz nannten, Kuhn und Horak; später gelegentlich hinzugeholte Teamarbeiter waren leider nicht mehr zu

so selbstloser Kameradschaft geneigt. Während sich Kuhn auf geschichtliche und soziologische Probleme verlegte, erforschte Karasek Erzählgut und Volksschauspiele. Diese konnte er nur textlich, nicht aber auch musikalisch festhalten. Deshalb einigte er sich mit uns, daß Karl Horak die Melodien für ihn aufzeichnen sollte. Damals gab es noch kein Tonbandgerät; ein Filmapparat war für uns unerschwinglich. Ein Fotoapparat zuerst mit den billigeren Glasplatten, später mit Filmpack war unsere einzige technische Hilfe. Es mußte daher alles an Ort und Stelle festgehalten werden. Karl Horak notierte die Melodien, ich den dazugehörigen Text. Bald waren wir so vollkommen aufeinander eingespielt, daß wir die Lieder mit einmaligem Vorsingen fixieren konnten; sonst hätten wir nie so viel sammeln können.

Bis auf gebrechliche alte Leute und Kinder arbeitete im Sommer alles auf dem Feld, und man kam erst bei einbrechender Dunkelheit nach Hause zurück. Nach kurzer Essenspause waren die Leute bereit, auf unsere Wünsche einzugehen. Es war nicht nur die eine Familie, sondern immer die ganze Nachbarschaft, oft bis zu 20 Personen, jung und alt, die sich bei Petroleum- oder Kerzenlicht vor dem Haus um uns scharte und dann zwei, drei Stunden lang ein Lied nach dem anderen sang, sehr viel in Mundart.

REISEERLEBNISSE

Im Laufe unserer zahlreichen Reisen nach den einstigen deutschen Sprachinseln des Ostens gab es viele bemerkenswerte Erlebnisse. Einige davon bleiben uns in unauslöschlicher Erinnerung.

Der Fasching 1931 lockte zu einer Forschungsreise in die Slowakei, in die *Kremnitz-Probener Sprachinsel*. Es war ein kalter, schneereicher Winter. Die Dörfer, die wir besuchten, boten das Bild eines überlieferungsreichen Rückzugsgebietes: Tracht, Tänze, Lieder, Erzählgut, alles lebte noch. Die Leute waren unbeschreiblich arm. Aus diesem einst reichen Bergbaugebiet zogen die Männer nach der Stilllegung des Bergbaues als Saisonarbeiter nach Österreich und Deutschland. Während der Wintermonate waren sie daheim. Im Fasching wurde Hochzeit gefeiert, und auch wir wurden in Münnichwies zu einer solchen eingeladen.

Das ganze Dorf feierte mit. Man war lustig und genoß die seltenen Gerichte, die es als Hochzeitsmahl gab: flache Gerstenkuchen, oben reichlich mit Mohnkörnern bestreut und Schweinsülze, in einer Schüssel mit einem Löffel zur Selbstbedienung herumgereicht. Dazu wurde Erdäpfelschnaps aus der Flasche getrunken. Die Leute sagten, es gäbe Fleisch nur zu drei feierlichen Anlässen: zum Taufmahl, zur Hochzeitsfeier und zum Totenmahl.

Mit reichen Sammelergebnissen konnten wir aus der Slowakei heimkehren.

Unsere Ausbeute nur an Liedern waren 717 Nummern.

Die Reise in den Sommerferien 1931, die erste in die deutschen Sprachinseln Ungarns, galt der *Schwäbischen Türkei*.

In Ág schickte man uns zu Kapellmeister Gold, der damals mit seiner Kapelle weitem zum Tanz aufspielte; heute führt er eine gesuchte Schwabenkapelle in Deutschland. Er wurde für uns einer der besten Gewährsleute.

Freundlich hieß er uns willkommen und bot uns auf einem alten Wichsleinwandkanapee zwischen Stößen von Notenheften Platz an. Auf die Frage nach den heimischen Tänzen sah er meinen Mann mißtrauisch an und fragte: „Ja, könnt ihr denn auch spielen?“, drückte meinem Mann seine Ziehharmonika in die Hand und befahl: „Jetzt spielt mir was!“ Dann wies er auf die Molltasten und fragte: „Könnt Ihr auch damit spielen?“ Nachdem mein Mann die Varsoviene gespielt hatte, war er zufrieden, holte bereitwilligst seine Tanznoten hervor und wir durften alles abschreiben. Da er auch tanzen konnte, was bei einem Musikanten nicht immer selbstverständlich ist, zeigte er uns auch gerne die dazugehörigen Bewegungen.

In Sajk hatten wir einen guten Überlieferungsträger gefunden, der auch bereit war, sich ausfragen zu lassen, wenn wir mit ihm seinen Weinkeller besuchten. Also gingen wir, damals noch Antialkoholiker, mit mulmigem Gefühl mit Brot, Speck und frische Paprika packte seine Frau zum Mitnehmen ein. Der Keller war sehr groß; ein Faß reihte sich an das andere und wir sollten von jedem kosten! Nach ausgiebiger Mahlzeit, zu der wir schon zwei Gläschen Wein getrunken hatten, mußten wir einen Ausweg finden, um nicht betrunken zu werden, ohne den Bauern zu beleidigen. Während unser Gastgeber eine Kostprobe vom nächsten Faß holte, ließen wir den Inhalt des letzten Glases in den Sand des Kellers versickern, und so brachten wir es fertig,

nicht nur mit klarem Kopf, sondern auch mit einer guten Ausbeute den Keller zu verlassen. Unsere Standfestigkeit konnte sich der Bauer nicht erklären.

In Tével erwischte es uns beide allein. Karasek und Kuhn waren im letzten Dorf geblieben. Als wir in den Ort kamen, führte unser Weg genau an der Gendarmerie vorbei. Wir gingen nicht weit, da wurden wir zurückgeholt und unsere Rucksäcke peinlich durchsucht. Man wollte die belichteten Fotos haben. Und schon hatte einer der beiden Gendarmen den belichteten Film-pack, in Staniol eingewickelt, in der Hand. Während ich entsetzt darauf warte, daß er das Paket aufwickelte und die Aufnahmen damit verloren waren, begann er zu lächeln und mit: „O, Tschokolat“ gab er mir den Pack in die Hand. Noch war er aber nicht von unserer Harmlosigkeit überzeugt, er untersuchte unsere Schreibmappe und fand darin Zeitungspapier, geachtelt. Vorsichtig nahm er das Päckchen in die Hand, schwenkte es überlegend zwischen seinen Fingern, sah uns an und war sichtlich ratlos. Da konnte ich mich nicht mehr halten: „Jetzt soll er bloß noch fragen, wozu dies gehört.“ Darauf ein Fluch des Gendarmen, er warf die Zeitungsblättchen in unseren Rucksack, und wir waren entlassen. Er hatte also sehr wohl deutsch verstanden.

Karasek hatte eine ergiebige Quelle in Gyöng gefunden und wollte sie voll ausschöpfen, wir sollten einstweilen nach Bikács vorausgehen. Ein Weg von 6 Stunden lag vor uns, über die weite Ebene. Die Luft flimmerte in der Hitze; weite Felder, dazwischen kleine Haine, in denen die Schweine nach Eicheln suchten.

Der penetrante Gestank des Schweinemistes begleitete uns kilometerweit. Die Straße war sehr breit, drei bis vier Wagenspuren nebeneinander. Jeder Schritt löste eine Staubwolke aus, denn es hatte schon lange nicht mehr geregnet. Nach vierstündigem Marsch, ziemlich erschöpft, von den Rucksäcken niedergedrückt, kamen wir an ein kleines Bächlein, dessen Ufer mit Sträuchern bewachsen war. Nach kurzer Rast ging es wieder weiter, der Weg wurde uns immer beschwerlicher, die Hitze drückender, der Durst unerträglich. Da kam uns ein vom Feld heimkehrender Bauer nach; sein Wagen war mit grünen Melonen voll beladen. Er lud uns ein, auf seinem Wagen mitzufahren. Wir nahmen zu dritt, mit Walter Kuhn, auf dem Melonenberg Platz; eine bekamen wir zur Erfrischung geschenkt.

Alle Plagen und Mühen waren nun vergessen und tatendurstig kamen wir in Bikács an.

In Nágocs hatten wir uns eben mit den Bauern angefreundet und wollten uns nach Sachgebieten aufteilen, als zwei Gendarmen erschienen und uns zum Notär abführten. Da unsere Pässe in Ordnung waren und wir außerdem noch ein Beglaubigungsschreiben vom Collegium Hungaricum in Wien, vidiert vom Innenministerium in Budapest, bei uns hatten, in dem unsere volksskundlichen Erhebungsarbeiten und Fotografieren als erlaubt angeführt waren, erwarteten wir keine besonderen Schwierigkeiten. Auf dem Dorfe spielte der Notär den mächtigen Mann, und er erwartete uns mit einem Donnerwetter. Auf unseren bescheidenen Einwand schrie er: „Innenminister kann mich am Arsch lecken, hier bin ich Innenminister, und sie verschwinden sofort wieder aus dem Ort!“ Sollten wir am nächsten Tag noch im Ort sein, ließe er uns einsperren. Als wir etwas ratlos auf der Straße standen, kam ein Bäuerlein und fragte uns, was mit uns los wäre und gab uns den wunderbaren Hinweis, daß Graf Zichy, ungarischer Botschafter in Wien, gerade auf seinem Gut anwesend wäre. Wir marschierten also gemeinsam hin, baten um Empfang, wurden vom Grafen empfangen und erzählten ihm wortwörtlich, was uns eben widerfahren war. Graf Zichy besah alle unsere Papiere genau, dann ging er zum Telefon. Wir verstanden nichts, das Gespräch wurde ungarisch geführt, aber am Ton merkten wir, daß wir wieder europäisch denken durften. Der Graf ließ dann eine Kutsche einspannen, uns zu unserem Quartier bei einem Bauer fahren und gab uns die Erlaubnis, ungehindert Standortaufnahmen durchzuführen.

Wieder einmal Pech. In Bátorfő nahmen uns die Gendarmen wieder mit zum Posten; peinliches Verhör, Prüfung unserer Papiere, genaue Visitation unserer Rucksäcke und dann die Erklärung des Postenkommandanten, hier bei den Schwaben dürfen wir nicht arbeiten, sondern nur in Budapest! Ein Gendarm geleitete uns zum Bahnhof, er sah uns den Fahrplan studieren, Fahrkarten lösen und überzeugte sich noch auf dem Bahnsteig, daß wir den Zug nach Budapest bestiegen. Er konnte aber nicht mehr sehen, daß wir auf der anderen Seite wieder ausstiegen, und in den dahinterstehenden Zug, der in die Gegenrichtung nach Baja (Batschka) fuhr, kletterten. An diesem Tag blieb uns nichts anderes übrig als in einem Hotel in Baja zu übernachten. Am nächsten Morgen wollten wir im nächsten deutschen Dorf,

in Vaskút, mit der Arbeit beginnen. Wir kamen aber nicht weit; an der Ausfallstraße erwischten uns schon wieder Gendarmen, und der Postenkommandant ließ uns nicht in die deutschen Dörfer gehen. Ins Hotel zurückgekehrt gab uns der Besitzer, ein Jude, der wie alle Juden im Südosten nicht nur deutsch sprechen konnte, sondern auch hilfsbereit war, sofort den Rat, doch den nächsten Zug zu benutzen und in das entfernteste Dorf zu fahren und unseren Weg umgekehrt zu machen.

Wir fuhren also nach *Bácsalmás*; als wir nach einer Woche von Vaskút kommend wieder beim Gendarmerieposten vorbeimarschierten, waren sie so verblüfft, daß sie uns nicht einmal mehr zurückholten.

Ein Erlebnis in der jugoslawischen Batschka. Ein Theologiestudent aus Bulkes lud uns ein, in seinem Dorf zu sammeln. Er hatte für gute Gewährsleute gesorgt und führte uns selbst zu ihnen. Wir arbeiteten bereits einen halben Tag, als er zu uns kam, wir sollten mit ihm zum Notär. Nichts Gutes ahnend folgten wir. Der Notär besah sich unsere Pässe, stellte fest, daß unser Visum auf Bäderbesuch lautete, Bulkes aber weit von einem Bad entfernt lag, und stellte dann fest: „Ich muß Ihren Aufenthalt nach Belgrad melden. Das dauert 48 Stunden, bis ich Antwort bekomme. Nachdem Sie kein gültiges Visum für hier haben, weiß ich genau, daß ich Sie festnehmen lassen und nach Belgrad schicken muß. Das bedeutet für Sie, auch wenn alles weitere in Ordnung ist, Inhaftierung bis 6 Monate. Sie haben also noch 48 Stunden Zeit zu arbeiten, dann müssen Sie aber weg sein.“ Das sogenannte Bädervisum hatten wir deshalb nur beantragt, weil es viel billiger war als ein gewöhnliches Einreisevisum. Wir mußten unsere sämtlichen Forschungsreisen selbst finanzieren von dem Geld, das wir uns das Jahr über meist mit Erteilung von Nachhilfeunterricht mühsam verdienten; so war das damals. Wir arbeiteten also noch zwei Tage ganz besonders konzentriert und verabschiedeten uns dann mit großem Dank von dem verständnisvollen und netten serbischen Notär.

Unter solchen Umständen konnten wir im Laufe der Jahre 1931 – 1934 bei den Donauschwaben 859 Lieder (476 Schwäb. Türkei, 123 Batschka, 189 Mittelungarn, 71 Banat), an Tanzmelodien, -Beschreibungen, -Varianten und -Nachrichten insgesamt 622 Nummern (505 Schwäb. Türkei, 105 Batschka, 12 Banat; über 350 Kinderspiele und 49 Volksschauspiele (die der Sammlung Karasek übergeben wurden) aus diesen Landschaften aufschreiben.

Den Abschluß der Schilderungen aus den Dreißigerjahren soll ein Erlebnis in *Mittelpolen* bilden, wo es wieder ganz andere Probleme gab. Bei Liedaufzeichnungen hatte es keine Schwierigkeiten, da waren die Leute bereit, vorzusingen, was sie konnten. Ängstlich wurden sie, wenn man nach Tänzen fragte. Es gab sehr viele „Sektierer“, wie sie genannt wurden: Angehörige verschiedener fanatisch religiöser Sekten, bei denen der Tanz verpönt war. So passierte es uns bei Sompolno, daß ein Bauer seine Tanzkenntnisse aus Angst, von einem Nachbarn verteufelt zu werden, verneinte, vor dem Weggehen uns aber zuflüsterte, wir sollen abends, wenn es schon finster ist, wiederkommen und rückwärts beim Hof ins Haus eintreten, es würde offen sein, und dann wolle er uns zeigen, was er noch könne. Bei dicht verhängenen Fenstern, damit ja kein Nachbar etwas sehen könnte, in der hintersten Stube, konnten wir dann die Tänze festhalten.

VOLKSERZÄHLUNGEN

Aus dem reichen Sammelgut ist schon manches an Liedern, Tänzen und Volksschauspielen von meinem Mann veröffentlicht worden. Nebenbei konnte ich selbst noch 362 Kinderreime und -spiele, 20 Nummern Spruchgut und gegen 300 Volkserzählungen in der schwäbischen Türkei und in Mittelungarn aufschreiben, die noch unveröffentlicht sind.

Die Natur war für die Ansiedler mit guten und bösen Wesen belebt, darüber wurde besonders in den Spinnstuben erzählt. Am nächtlichen Heimweg bestätigten sich manche Geschichten oder die vermeintlichen Spukgeschichten fanden natürliche Aufklärung und führten zu einer neuen Art von Erzählungen, wie es in den Dreißigerjahren nicht selten vorkam, den Erlebnisgeschichten, wie ich sie nannte.

Während männliche Erzähler mehr der historischen Sage und dem Schwank zuneigten, waren die Frauen im Erzählen von Märchen- und Hexengeschichten bewandeter.

Viele Geschichten über Jesus und Petrus oder die Apostel waren verbreitet, und immer klang darin etwas Schalkhaftes, Scherzhaftes an. Das Motiv war oft in den verschiedenen Orten gleich, die Einzelheiten konnten stark variieren.

Vom Herrn Jesus und den Aposteln.

Unser Ahnl hat mir amol erzählt: Unser Herrgott und drei Apostel san amol ausgonga. Noch sans' um a Herberg. Noch hat des Weib gsogt, sie hat holt kan Plotz, sie sollen zur Nachbarin gehn. Jetzt sans' noch zu der Nachbarin gonga; jetzt hams' durt gfrogt um a Notherberg und dö hot Plotz ghobt, dö hot s' gholten. Owa des hot sie net gwißt, daß es der liebe Herrgott ist und drei Apostel. Sie hot gemaant, gewöhnliche Leit sans s' holt. Jetzt in der Fruah, bevors furtgonga san, hams noch gesogt, sie werd was afanga, des werd ka End nehma. No, sie hot abr auf des nimme denkt, wos die Männer gsogt hoben, noch hot sie afangt Leinwand zuschneidn. Jetzt hats mehr ka End genumme, gor net is sie fertig woren. Jetzt is sie noch zu der Nachbarin umma, was zerscht die Männer net geholten hot. „Jetzt hob i drei Männer gehobt über Nocht. Jetzt, wie sie furt sein, hams gsogt, i wer was afangen, des werd ka End nemma. No, jetzt hob i noch gesogt, jetzt hob i afangt zum Leinwand zuschneidn, jetzt werd i net fertig, jetzt nimmt mehr ka End!“

„Hörst“, sogt noch dö (Nachbarin), „hörst, wenns no amol kumma schickst es zu mir, i geholts a amol.“ No, noch sans' richtig nomal kumme zu dera; sogt s', sie sollen umegehn zu dera Nachbarin, wo s' gestern worn, die werd s' a gholten. No, jetzt sans dort hingongen zu dera Nachbarin, die was zerscht furtgeschickt hot. Jetzt in der Fruah, weils wieda furt san, hams halt zu dera a gsogt, sie werd holt was afanga und des werd ka End nemma. Die hat si gedenkt, es wird gescheit sein, fangt an zum Geld zählen. Jetzt hat sie das Geld hingericht, hat sie si gedenkt, jetzt mußt no gschwind die Not verrichte und is geschwind am Abtritt gerennt. Und jetzt hat s' immer am Abtritt renne müssen, weils des afanga hat.

Erzählt von Leop. Weber, Budaörs 1933.

Die Geschichte von der schnellwachsenden Bohne zeigt, wie der Erzähler auch den König in sein eigenes, ihm vertrautes Milieu hineinstellt.

Wie ich das erstemal auf die Welt sein kumme, hab ich beim König gedient, beim Biehüter, mit der goldenen Kasse; ohne die Kasse darf ich net haamkomme. Auf amol sein die Biene wild worn, sein davon, und ich hab geschächt mit der Kasse, und die Kasse is in Himmel gefloge, und ohne die darf ich doch net haamkomme. No, mir is a guter Gedanke komme. Die türkische Bohne, die wachse doch so schnell, die hab ich gesteckt und die sein so schnell gewachse. An derer bin ich rufgekroche, no, wie ich droben war, die Kass hab ich a gfunde, aber rob muß i a, des is net a so. No is mir a guter Gedanke gekomme, ich hab immer gute Gedanke,

ich war geschickt. No und do ham die Holzschneider Sagmehl gehobt, hübsch viel, da hab ich an Strick geflochte davon. No, wie er schon ziemlich lang war, hab ich mir gedocht, es wird schon gehn, ich wer ihn oben abschneiden und unten ranknüpfen, so wer ich schon stab runterkommen. No hât, nun hab ich mir gedenkt in meinem Sinn, jetzt is nicht mehr hoch, jetzt laß ich mich runterfallen. Bin 40 Meter tief in die Erde geflogen, no is mir wieder a guter Gedanke gekomme. Mit meiner 40jährigen Nägel no han ich mir Treppe gemocht und bin stad nuf gekroche. No, das kann ma sich denke, ich war stark müde, aber haam muß ich doch. No war so a klaner Teich dort mit 12 Stuck Wildente. Han ich gedenkt, wie kann ich die fange? Hab ich an hübsch lange Fode genumme, a Trumm Speck dran. No hab ich den Speckbrocke neigeschmisst, die ane hat gschluckt und gleich wieder hinten naus, und die ander hat'n wieder schluckt und no glei wieder naus, und die ander hat'n wieder gschluckt und no glei wieder naus. No, jetzt hab ich sie schon alle zwölf. No, die han ich mir eim Hals gehenkt, noch sein sie mir mir furt gefloge, haam bis bein Rauchfangsgewölb oben nei, und noch hat es geflattert und noch war da Könich in der Kuchel gestanden und hat gesogt: „Jesus in Himmel, der höllische Teifel kummt schon in Rauchfangsgewölb nei.“ Er soll nur ruhig sein, han ich gerufe, ich bin ja do mit 12 Ente. War amol a Katz und a Maus, jetzt ist die Geschicht aus.

Erzählt von Frau Theresia Bito, 40J; Szagy 1933.

In Kisnyárád waren die Familien Schwarzkopf und Eilingsfeld sehr erzählfreudig, besonders die alte Großmutter Schwarzkopf und der Schwiegersohn Josef Eilingsfeld. Jede Geschichte bekam eine andere Schlußformel.

Es war amol a Fra und a Jengje, und die Fra hatt Dunstobst am Bode. Der klan Jung is immer nufange am Bode, und der war so klan wie mein Daumen. No wenn die Fra in dr Nachbarschaft is gange, dann is er immer am Bode gange, zu den Dunstgläser. No is er neigfalle in dene Dunstgläser, no hot er gekriesche No bis sei Muttr is haamkomme, noch hot sei Muttr gsogt: „Wos is denn nur auf unserm Bode?“ Noch is sie nufange, hot gschaut, no wor er drinn en de Dunstgläser. No hot sen rausgeton und hot gsogt: „Wellst noch mol nei in der Dunstgläser gehn?“ Noch hot er gsogt: „Na.“ No is dr Fra sonntags in de Kirch gange, no is er wiedr nufange am Bode, no hatt sie Honich drowe. No is se haamkomme, no hot er wiedr gekriesche. No is die nufange und hot'n so hort gschloge, no is sie wiedr furtgange. No hot s' Petschredr (= Bock- oder Hirschkäfer) neiget, in Honich owe. Noch is 'r wiedr nuf, no is er grad durt beigange, wo dr Honich owe wor. Durt war da Petschredr drin, no hot an ganz vrbeisse. No is sei Muttr haam-

komme, no is sie am Bode gange und hot geschaut, wo er is. Wor er drin in Honich owe, noch hot sen raus, noch wor er ganz vrbeisse. Es war amol a Meisje, 's hot a roudes Röckle, heim, fang, masch, nimm ou.

Erzähler: Josef Eilingsfeld, Sommer 1933.

Frau Bitó, eine gute Erzählerin, wußte vom Hexenerlebnis in der Familie zu erzählen. Es zeigt die sich wandelnde Situation der Dreißigjahre; die Leute im Dorf denken aufgeklärter.

Ich hab zwei Schwestern gehabt. No, der älteren Schwester ihre Kuh hat auch Blut gegeben statt's Milch. Sagt sie: „Du Schwester, unsere Kuh gibt Blut“. Sagt die jüngere Schwester: „Schau Schwester, ich hab als schon gehört, wenn die Kuh Blut gibt, soll ma s' melke und am Abend die Milch koche und die geerbte Sichel nehme und darin herumhacke, no verhockt ma der nämlichen den Kopf.“ No hat die gesagt: „Allanich kann ich das nicht mache.“ Sagt die Jüngere: „Gut, ich werd heut abends kummen und wer dir helfen.“ Es ist der jüngeren Schwester dann spät worn. Dann hat sich die ältere Schwester gedenkt, ich kann ja allanich mache, ich hab ja noch a Sichel von meiner Mutter. No hat sie die Milch zugesetzt und hat halt angefangen. Wie die Milch gekocht hat, no hat sie die Tür fest zugemacht, daß kein Mensch nei kann, und daß die Hex net neikommen kann, und hat die Sichel genumme und hat in der Milch neigehackt. Jetzt klopf's an der Tür, hat sie noch besser gehackt. Die drinn hat keine Antwort gegeben. Sagt die draußere (es war die jüngere Schwester): „Laß mich doch rei.“

No hat die drinn gsogt: „Jetzt is unser Hexerei rum; du bist kane und ich bin kane und unser Mutter war kane.“

Erzählerin: Frau Theresia Bito, Szagy 1933.

Das von der Sage vom ungarischen König Matthias beeinflusste Märchen vom König Drosselbart erzählte mir Frau Kußmann.

Es war einmal ein König, der hat nur eine Tochter gehabt. Dann, als sie schon 18 Jahre alt war, sein die Freier gekommen, haben sie wollen verlangen zu heiraten. Der eine ist kommen, und da hat sie gesagt: „Diesen brauch ich nicht, der hat eine lange Nase, diesen brauch ich auch nicht, weil das ist der Rigó König.“ Der dritte ist kommen, noch hat sie gesagt: „Den brauch ich auch nicht, der hat ein großes Gesicht.“ Dann hat der Vater gesagt: „Den wirst heiraten, der was kommt vor die Tür, wenn es auch ein Bettler ist.“ Zu diesen, was sie gesagt hat Rigo Kiraly (König Drossel) mit der langen Nasen, den hat ihr Vater bestellt. Der ist einmal Freitag gekommen, zu singen so als armer Bettler und da hat ihr Vater gesagt: „Na, jetzt wirst du schon sehen. Das Kleid mußt du haben, und

kannst dich schon lassen trauen mit ihm.“ Na ja, sie hat stark geweint, sie geht nicht, sie will lieber den nehmen mit der langen Nasen, das war der Rigó Király. Dann ist ihr Vater gangen in die Kirch mit ihr und hat sie gleich lassen trauen mit diesem Bettler. Wie sie getraut waren, hat ihr Vater gesagt, jetzt soll sie sich nur oziehen (umziehen) und soll gleich mit ihm gehen: „Kein Bettler brauch ich in meinem Haus nicht.“

Wie sie schon sein gangen, wie sie draußen auf dem Feld waren, 's hat ihr sehr leid getan, daß sie diesen nicht geheiratet hat, diesen mit der langen Nasen. Dann hat sie gesagt: „O hätt ich lieber geheiratet Rigó Király müßt ich nicht in Király seiner Wiesen rumgehen mit einem Bettler.“

Sein sie weitergegangen und war schöner Weizen. Hat sie wieder gesagt: „O, hätt ich doch Rigó Király geheiratet, dann müßt ich nicht in Rigó Király's Weizen herumgehen mit einem Bettler.“ Sein sie weitergegangen, sein sie in das Dorf hineingekommen, dort wo Rigó Király sein königliches Haus war. Dann hat sie gesagt: „O, hätt ich Rigó Király geheiratet, müßt ich nicht in Rigó Király's Dorf herumgehen mit einem Bettler.“

Wie sie aus dem Dorf sein hinausgekommen, war ein kleines Hausl, dann hat er gesagt: Schau, das ist jetzt mein Haus, das ist nicht so schön wie in Rigó Király sein Paluta (Palast), des hat auch nicht so viel gekostet.“ Dann sein sie hineingegangen in das Zimmer, aber in diesem Zimmer war nur ein Bett. Dann hat Rigó Király gesagt: „Wo wirst du dich jetzt hinlegen?“ Sie hat sich ins Bett gelegt und er hat sich unter das Bett gelegt. Dann haben sie geschlafen bis in der Früh. Wie sie in der Früh auf sein, hat ihr Mann gesagt: „Vom Schlafen kann man nicht leben, wirst müssen auch etwas arbeiten.“ Hat er gefragt, ob sie kann spinnen, was die Leute so im Winter machen. Sagt sie: „Ha, er soll nur bringen. Sie wird probieren, ob sie's kann oder nicht.“ Dann hat sie gesponnen, aber ihre Finger haben gleich geblutet, sein gleich auf gewesen. Dann ist es schon zu Mittag gewesen, aber kochen, kein Feuer machen hat sie nicht können.

Dann hat der Mann gesagt: „Aber was kann sie jetzt machen?“ Er hat ihr viel Geschirr gekauft. Dann ist sie hinaus auf den Wochenmarkt gegangen in das Dorf. Sie hat schon sehr viel verkauft gehabt, dann ist Einer geritten kommen, der ist ihr ainer in ihr ganzes Geschirr und hat alles zerritten. Dann ist sie weinend zuhaus gegangen. Hat ihr Mann gefragt: „Was ist denn dir, warum weinst du?“ Dann hat sie es erzählt, daß einer ist geritten kommen und hat ihr ganzes Geschirr zerbrochen. Dann hat ihr Mann gesagt: „Mit dir wer ich nicht weit kommen.“ Hat er gesagt: „Jetzt wirst du gehen in den königlichen Palast als Aushelferin.“

Wie sie den ersten Tag hin ist gegangen, hat sie nicht viel brauchen arbeiten. Essen haben sie ihr mit zuhaus gegeben für ihren Mann. Den andern Tag ist sie wieder hingegangen. Nocha hat sie wieder gearbeitet, bis sie fertig war, is sie wieder zuhaus und haben sie ihr Essen geben. Wie sie zuhaus angekommen, hat ihr Mann gesagt: „Du weißt nicht, wer dort

wohnt in diesen Haus?“ Sagt sie: „Nein. Ich glaube der Rigó Király nicht.“

Den dritten Tag wie sie hingangen ist, wie sie hat wollen weggehen, haben sie sehr schön getanzt. Viele Gäste waren dort, dann hat sie hinein geschaut, hat sie gesehen, daß der Rigó Király auch dort ist. Es hat ihr sehr leid getan, daß sie nicht auch könnt dort sein, dann ist sie weggegangen, wiederum zuhaus. Dann ist der Rigó Király ihr nachgegangen und hat sie geholt. Hat Rigó Király zu ihr gesagt: „Ich bin ja dein Mann.“ hat sie gesagt: „Nein, du bist das nicht.“ So hat er sie a mit zurück in den königlichen Palast genommen, dort wo sie war abwaschen. Dann hat er sie mit hinein in das Zimmer, wo die vielen Gäste waren. Ihre Eltern waren auch schon dort, ihr Vater und ihr Mutter, und dort haben sie noch ihre Hochzeit gehalten. Hat ihr Vater gesagt: „Hättest du gleich Rigó Király geheiratet, hättest du nicht müssen wandern mit deinem Bettler in der ganzen Stadt umher.“ So haben sie volle drei Tage gefeiert. Ihre Eltern sein nach Hause gefahren, und wenn sie nicht gestorben sein, dann leben sie heute noch.

Erzählt von Frau Gertrude Kußmann, Szüt 1931.

ABERGLAUBEN – VOLKSMEDIZIN

Nicht selten schrieben die Deutschen in Ungarn ihren Liederschatz in kleinen Heften zusammen. Oft wurden Verwandte und Freunde, die ein neues Lied konnten, gebeten, den Text des Liedes hinzuzuschreiben. Aber auch frohe und traurige Familienereignisse wurden darin festgehalten; Raritäten waren Brauchsprüche für Mensch und Tier.

Einige Beispiele aus dem handschriftlichen Heft des Schneidermeisters Gatti, aufgezeichnet 1933, sollen die Verquickung von Christlichem mit alten Zaubersprüchen, die magische Wirkung durch Anhauchen und Darüberstreichen aufzeigen. Gegen Gelbsucht und Fieber:

Gott Vater, Sohn und heiliger Geist
in diesem Wort mir Beistand leist,
daß der Anfang, Mitt und End
zu deiner Ehr wird angewendt.
Hier liegst in den heiligen Kreuz zugleich,
der liebe Gott erbarm sich über dich,
er soll dir helfen vor das Abnehmen;
Mißfall von Gelbsucht; Fieber;
es sein 77 z . . . y, seyn mehr oder weniger,
es sollen sie dir mit alle vergehn,

dir N . . . hilf Gott der + Vater; Gott der + Sohn
und Gott der + der heilige Geist, amen.

Gib ihm wieder Weihwasser und laß ihn 9 Vaterunser, 9 Ave Maria und 1 Glauben beten zu Ehren den 3 Stunden wo Jesu in Garten zugebracht hat.

Das 2te Mal: Wurde wieder wie oben; zu beten: 9 Vaterunser, 9 Ave Maria und 1 Glauben zu Ehren den 5 Wunden Jesu Christi.

Das 3te Mal: Wurde wieder wie oben . . . zu Ehren den 7 Schmerzen Maria.

Dann müßet von der Stirn am Haar anfangend bis auf die große Zehen am rechten Fuß und über die Hände auf die Spitzler der Mittelfinger der beiden grad; trifft es überall grad zu, so hat er diese Krankheit nicht.

Für die Geschwulst, Rotlauf und kalten Brand streiche sanft mit der Hand darüber und sprich:

Unser liebe Frau ging wohl über das Land,
sie fand ein Stock der war ausgebrannt,
dir sei gut für Geschwulst, Rotlauf und kalten Brand,
so segne dich Gott + Vater, Gott + Sohn,
und Gott heiliger + Geist, amen. + + +

Bete 9 Vaterunser, 5 Avemaria, 1 Glauben zu Ehren der allerheiligsten Dreifaltigkeit. Wird dreimal gebraucht, abgewechselt und die + werden darüber gehaucht.

Denen Verwundeten oder Beschädigten die Schmerzen zu stillen: Streiche mit dem Daumen über die Wunden und sprich dreimal also:

Es segne dich die 5 Wunden Herren Jesu Christ,
es segnet dich die 6te und die siebente derzu
hilf dir N . . . Gott + Vater, Gott + Sohn
und Gott heiliger + Geist. Amen.

N. B.: Zur Buß bete allemal 5 Vaterunser, 5 Ave Maria, 1 Glauben zu Ehren der 5^t, 6^t, und 7^t wunden unseres Herrn Jesu Christ.

Das Blut zu stillen:

Auch unser lieben Herrgott seyn Herz
dort stehn drei edle Rosen,
die eine ist für die Jugend,
die zweite ist vor die Tugend,

die dritte ist der göttliche Will,
so stehn dir N . . . dein Herzgeblüt still;
das tue ich in dem Namen Gott + Vater und des +
Sohnes und des hl. + Geistes, amen.

Auf diese bete 5 Vaterunser, 5 Ave Maria und 1 Glauben zu Ehren den
bittern Leiden Jesu Christi.

Ein anderer Segen zum Blutstillen:

Es wachsen drei Ilgen auf unsers Herr Gott Grab,
die erst sieht weiß, die zweite ist rot,
die dritte ist Gottes Will,
Blut stehn still,
Gott Vater, Gott der Sohn, Gott der heilige Geist.¹

Ein bewährter Feuersegens:

Feuer stehe still
um Gottes und des Herren Jesus Christus Willen.
Feuer stehe in deiner Glut
als Jesus Christus in seinem Blut,
das gebiete dir Feuer der den das Leid dem stamen
des heiligen Kreuzes Namen.
Feuer und Glut ich gebiete dir bei Gottes Namen,
daß du nicht weiter kannst vondannen,
sondern bei dir behalten alle Feuer klein und Flammen
gleich als Maria enthalten ihr Jungfrauschaft vor ellen
Namen,
das stelle ich dir Feuer zur Buß,
Gott Vater, Sohn und heiliger Geist, amen.

So ein Brunst ausgeht, so nimm den Segen in die Hand und gehe dreimal
um das Feuer und sprich den Segen so oft du umgehst und bete so viel
dich Gott namen.

Ein Segen wider die Bernin:²

Enst Bermutter enste fras würrt
und gehet ein wenig zu der Tür . . .
und da wird dir begegnen Jesus Christus der Herr,
der wird dir gebieten aufs wilde Meer.
Da steht ein Tisch,
auf den Tisch da liegt ein Fisch,
den Fisch sollst du essen
und sollst sein Fleisch und Blut vergessen.

Hernach mach ein x über den Nabel x x x.

Wenn ein Tier von einem wütenden Hund ist gebissen worden so
schreib auf Papier folgende Buchstaben und gib es dem beschädigten
Tier oder Vieh ein in Brod oder Speck:

S a t o r
a r e p o
t e n e t
o p e r a
r o t a s³

Ein Segen für die Maus (Krankheit am Pferd, an der Fessel unten):

Rudolf heilt den Schaden,
nimmt raus Würm und Maden
und fault Fleisch. Amen.

Dazu bete 5 Vaterunser, 5 Grüßt seist Maria, 1 Glaube für den hl.
Rudolf.⁴

Die Ausübung solcher Kenntnisse lag nicht immer in derselben
Familie; war es doch üblich, daß Brauchen und Heilen von einer
Frau auf einen Mann und umgekehrt weitergegeben werden
mußte, sollte die Wirkung nicht verloren gehen. In Budajenö
mußte man am Ostermontag um 4 Uhr früh aufstehen und aufs
Feld hinausgehen, die Hände im nassen Gras waschen und dann
gegen die Sonne aufblickend beten, damit die Kraft des Heilens
wirksam blieb (Nachricht von Rosina Fischer, 1942).

Während es Ärzte und Geistliche als Aberglaube anprangerten,
sah das Volk darin eine christliche Handlung, da ja alle Sprüche
mit dem Namen und Zeichen Gottes verbunden waren, und man
dazu und danach noch viele Gebete sprechen mußte. Männliche
Braucher wurden oft Hexenmeister genannt. Die Brauchmutter
von Ág wurde besonders gern von Ungarn zu Rate gezogen und
geholt. Der Hilfesuchende mußte an die Heilung glauben, sonst
wurde er von vorneherein vom Braucher abgewiesen.

Wie verbreitet diese Kunst noch in den Dreißigerjahren war, ist
aus folgender Zusammenstellung ersichtlich:

Des Brauchens kundige Personen:

Ág (1931): Frau Katharina Sack, Braucherin, wird besonders
gern von Ungarn geholt. Sie heilte ein krankes Pferd mit Wasser
und Kohle (Nachricht von M. Grünwald).

Döbrököz (1931): Der Hexenmeister heilte zwei Personen aus
Mucsi.

Herczeg Márók (jetzt Jugoslawien) (1933): Der weitem bekannte Hexenmeister konnte besser brauchen als Frauen. (Nachricht von Joh. Kerner).

Herend (1933): Zu dem Hexenmeister kamen aus weitem Umkreis die Heilung Suchenden. (Nachricht von Joh. Kerner).

Hetvehely (1933): Eine alte Frau heilte mit Kräutern das Vieh.

Madaras (1934): Nach Madaras mußte man mit dem Hemd des Kranken oder mit dem Kranken selbst hinfahren. Der Schwiegervater von Andreas Gatti aus Gara fuhr 1934 zu diesem Hexenmeister, auch Urwosch genannt (orvos ung. = Arzt), und wurde geheilt. Eine Braut aus Gara, deren Bräutigam zwei Wochen vor der Hochzeit schwer erkrankte, fuhr mit dem Hemd zum Hexenmeister; letzterer verlangte das persönliche Erscheinen ihres Bräutigams und heilte ihn. (Nachrichten von Andreas Gatti).

Majos (1934): Die Schwiegertochter von Frau Sandtner wurde vom Braucher, auch Scharfrichter genannt, mit Brot und Pulver geheilt. (Nachricht von Frau Sandtner).

Ungarn 1976

In jüngster Zeit führte uns ein Auftrag, die Volksschauspiele Mittelungarns, deren Aufzeichnungen in den Wirren nach dem 2. Weltkrieg größtenteils verloren gegangen sind, neu aufzuzeichnen, wieder nach Ungarn. Mit Skepsis gingen wir daran. Frau Prof. Dr. Thekla Dömötör, Ordinarius für Volkskunde an der Universität Budapest, zerstreute unsere Bedenken und versicherte, daß wir jetzt ungehindert arbeiten könnten. Wo sie uns helfen konnten, taten es die ungarischen Wissenschaftler und unterstützten unsere Forschungsarbeit. Zu besonderem Dank sind wir neben Frau Dr. Dömötör den beiden Herren Dr. Kálmánfi und Dr. Manherz verbunden, die uns mit Rat und Tat halfen. Großen Dank schulden wir aber auch den vielen Gewährsleuten, die ihre kostbare Freizeit uns widmeten und allen denen, die uns zu den Quellen führten, wenn sie selbst keine Auskunft geben konnten.

Die Deutschen in Ungarn sind sich im klaren, daß die Industriegesellschaft und der damit verbundene Wandel des täglichen Le-

Kaposszekcső (1934): Das Brauchweib verweigerte Frau Kath. Lemle ihre Hilfe. Sie empfing sie mit folgenden Worten: „Geh nur fort, du glaubst nichts.“

Diesselbe Braucherin wurde nachts zu einem plötzlich schwer erkrankten Kind geholt, sie schickte alle Anwesenden aus dem Zimmer mit den Worten: „Ihr glaubt ma doch nichts“, und heilte das Kind.

Ein Bub, der schon lange an einem kranken Bein litt, wurde von ihr mit „Blüten“ geheilt.

Kátoly (1933): Dort lebte Hexenmeister Anton Grudy. (Nachricht aus Hásságy).

Töttös (1933): Die Braucherin erkannte, daß Frau Kütös Jozsefné aus Nagyarak (jetzt eingemeindet in Fünfkirchen), die zu ihr kam, nicht daran glaubte. Die Kuh wurde deshalb nicht gesund und Frau Kütös erkrankte, wie gewissagt.

Szalánta (1933): Ein Mann aus Máriakéménd fuhr mit dem Hemd seiner kranken Frau zum Braucher. Dieser zündete 3 Kerzen an, brauchte, die Faustin wurde gesund und konnte wieder arbeiten. (Nachricht von Joh. Kerner).

bens ihre Tradition auslöscht oder zumindest umgestaltet. Daher erklärt sich die fast überall vorgefundene große Bereitwilligkeit zu helfen: Alles heute fast nicht mehr in Gebrauch stehende für die Nachwelt zu dokumentieren und damit zu zeigen, was sie an Besonderheiten hatten. Nur so war es möglich, trotz der 40 Jahre, die seit den verlorengegangenen Aufzeichnungen vergangen waren, noch 60 Volksschauspiele und Umzugsbräuche des Weihnachtskreises aufzuschreiben. Da uns nur 2 Wochen zur Verfügung standen, mußten wir andere Bereiche der Volkskunde unberücksichtigt lassen. Mit rührender Sorgfalt beantwortete uns Frau Steixner aus Szentjakabfa ergänzende briefliche Fragen und zeichnete mit großer Mühe und Genauigkeit Spielrequisiten und -kleidung auf. Frau Herbert aus Magyarpolány schreibt ihre Texte der alten brauchtümlichen Lieder in ihrer Freizeit nieder. Deutsch schreiben hat sie nicht gelernt, so schreibt sie in ungarischer Lautschreibung und läßt es dann von einem jungen Mädchen, das Deutsch gelernt hat, mit

der Schreibmaschine umschreiben, um sie der nächsten Generation zu erhalten.

Die Zeit der Erzähler ist vorbei: der Arbeitsprozeß ist Sommer und Winter gleich verlaufend, es gibt keine toten Zeiten mehr. Das Fernsehen ist in jedes Haus eingekehrt und füllt die abendliche Freizeit. Die Alten sehen sich gerne die österreichischen brauchtümlichen Sendungen an, die Jugend hat ihre eigenen Bereiche.

HOCHZEITSBRAUCHTUM

Das Hochzeitsbrauchtum ist noch überall im Gedächtnis lebendig. Der Demokratische Verband der Deutschen in Ungarn ist bemüht, das Brauchtum nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. In jedem Dorf ist ein Volkshaus, das einigemal im Jahr zur Unterhaltung der Bevölkerung dient. So wird angeregt, die alten Hochzeiten aufzuführen, was bedeutet, daß ein großer Teil des Dorfes an diesem Spiel aktiv teilnimmt und der Brauch mit allen deutschen Sprüchen, Tänzen usw. in der Erinnerung bleibt. Einstige Brautführer haben dazu die alten Sprüche niedergeschrieben. Heute werden, wie man uns in Hidegkút erzählte, die Hochzeiten wieder im Freundeskreis nach alter Weise gefeiert, die Lieder und Sprüche entsprechen genau den überlieferten Vorbildern, sind aber in ungarischer Sprache gehalten.

So etwa beim „Gesund wünschen“, das entweder nach dem Mittagessen oder erst nach dem Abendessen durchgeführt wird, wo nicht nur das Brautpaar und die nächsten Verwandten angesprochen, sondern auch die Köchinnen, die Bedienung, die Musikannten und sogar die Fuhrleute (jetzt wohl Chauffeure) mit einbezogen werden.

Die Kochfrauen treten schon zwei Wochen vor der Hochzeit in Aktion und bereiten die Mehlspeisen für die Hochzeit vor, oft bis zu 30 verschiedene Süßspeisen.

Hochzeit in Pusztavám

Der Bräutigam wurde mit Musik ins Hochzeitshaus geholt. Beim Brauthaus angekommen, fand das „Braut Herausbegehren“ statt. Der rechte Brautführer mußte dazu kunstvolle Sprüche sa-

gen. Er forderte für den Hochzeiter (= Bräutigam) die Braut heraus:

Nun bringt uns die Braut heraus!

Der linke Brautführer hielt einen Teller in der Hand, auf dem ein Glas Wein stand. Der rechte Brautführer wiederholte einigemal seine Aufforderung:

Nun bringt uns die Braut heraus!

bis sich endlich die Tür öffnete, und einer der Beistände ein junges Mädchen brachte. Sobald der Brautführer das junge Mädchen sah, sprach er:

Was soll ich mit der Jungen machen,
die möcht mir immer müßig gehn
und immer vor dem Spiegel stehn.
Nun packt euch von mein Angesicht,
sonst werdt gleich sehn, was auch geschieht.

Nun bringet uns die Braut heraus!

Der Beistand kommt mit einer Alten, sie hat einen Umhang über dem Kopf. Der Brautführer spricht:

Was soll ich mit der Alten machen?
Die kann sonst nichts wie Krapfen bachen.
Nun packt euch von mein Angesicht,
sonst werdt gleich sehn, was euch geschieht!

Nun bringet uns die Braut heraus!

Da erscheint endlich die lang erwartete Braut in ihrem schönen Brautkleid und dem bräutlich geschmückten Kopf. Der Brautführer spricht:

Das soll ja wohl die echte sein,
sie schaut ganz trotzig und traurig drein,
aber warte nur ein kleines Weil,
dann wirst du haben Lust und Freud. Pfivat!

Die Musikanten spielen einen Tusch, der Brautführer ergreift das gefüllte Weinglas, trinkt es aus und wirft das Glas auf den Boden, daß es zerschellt, als glückbringendes Omen für das junge Paar.

Dann ging es unter den Klängen des Brautmarsches zur Kirche; Marschmusik geleitete das junge Paar nach der Trauung (Kopulation) zurück zum Hochzeitshaus, wo das Mahl stattfand.

Während des Abendessens gingen die Musikanten absammeln: einer von ihnen klopfte an die Tür, im Saal wurde es still. Er brachte die Köchin herein, mit der allerhand zum Lachen aufgeführt wurde. Unter anderem: beim guten Essenkochen hat sie sich siedendes Wasser über die Hand gegossen – ihre Hand war deshalb dick eingebunden – man muß für die Arme einige Groschen geben. Es wurden auch noch andere lustige Sachen mit Maschkera, mit Vermummten dargestellt.

An das Abendessen schloß ein langer Spruch des Brautführers, der mit der Aufforderung der Braut endete:

Ist sie gesund und frisch,
so springt sie über den Tisch,
ist sie matt und krank,
so bleibt sie auf der Bank. Pfivat!

Darauf spielten die Musikanten.

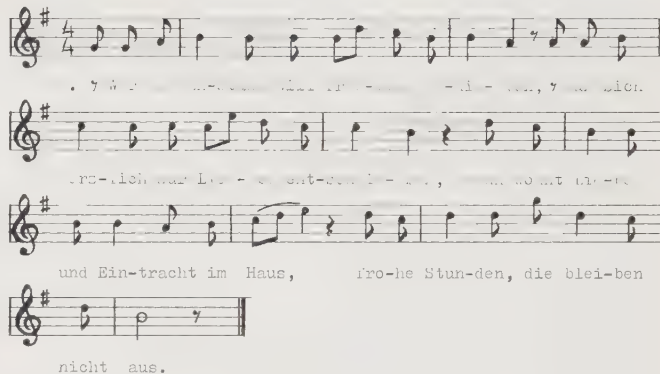
Nun folgt das Gesundheitswünschen. Zuerst den Brautleuten, dann den Beiständen und so fort. Auch die Musikanten kamen dran:

Gesundheit unsern Herrn Musikanten,
ich hoff, sie werden noch sein vorhanden,

worauf einer oder zwei kurz in sein Instrument blies.

Um Mitternacht fand die Kranzabnahme statt, dazu wurde das Ehestandslied gesungen:⁵

Beispiel 1



2. Wenn den Mann der Kummer tut drücken,
dann soll das Weibchen ihn herzlich anblicken,
sie soll ihn trösten, zur Liebe erfreun,
das wird dem Mann dann den Kummer zerstreun.
3. Drum soll der Mann seine Pflichten nicht vergessen,
er soll sein Weibchen schön ehren und schätzen,
denn was ihr heute geschworen beim Altar,
das fühlet ihr erst in späteren Jahr.
4. Drum soll auch das Weibchen nicht vergessen,
sie soll ihn nur immer ehren und schätzen,
sie soll ihn trösten, zur Liebe erfreun,
das wird dem Mann dann den Kummer zerstreun.
5. Und soll das Band der Lieb einst zertrennen,
es soll eins den andern die Ruhe vergönnen,
sie solln nicht schimpfen auf diesen kühlen Grab,
wo Gott der Herr seinen Segen dazu gab.

Nach der Niederschrift von Johann Fabian, geb. 1921; Pusztavám 1976. Die Melodie, aufgezeichnet von Karl Horak, stammt aus den nahegelegenen Zsámbék und wurde von Josef Tafferner, geb. 1921, vorgesungen.

Hochzeit in Vértesacs

Ablauf: Kopulation um 11 Uhr, Mittagessen um 12, Abendessen um 19 Uhr, nochmalige Mahlzeit um Mitternacht.

Vor der Hochzeit wurden der Priester, der Notär und der Schulmeister mit folgender Einladung zur Teilnahme gebeten:

Einladung:

Mit ihrer gütigen Erlaubnis treten wir herein und bitten um Vergebung, wenn wir ungelegen sein.

Als Paten sind wir von dem Jungherrn Breitigam mit seine vielgeliebte Braut und ihre ehrbare Eltern ausgesandt.

Sie lassen den Herrn und die Frau höflich grüßen und bitten, morgen mit ihrem Besuch zu beglücken, weil sie sich lassen kupelieren

und ihren christlichen Kirchgang helfen führen und zieren.

Damit sie die Gnade Gottes enthalten, und den christlichen Ehestand mit Glück zu bewalten.

Am Schmaus und Musi wirds auch nicht fehlen, bei Ehrentanz wird sich ein jeder gut einstellen, darum bitten wir sie gütig beizuwohnen, und ihre Freundschaft zu belohnen.

Am Hochzeitstag hat der Brautführer im Hause des Bräutigams und im Hause der Braut von den Hochzeitsgästen „Das Ausbitten“ durchzuführen, bevor sich der Zug zur Kirche formiert.

Das Ausbitten:

Gott grüßet euch, liebe Freinde.

Wir freien uns von Herzen auf diese heutige Hochzeitsfest, wo viele gute Freinde hier zu sehen sind.

Also werdet ihr wissen, daß mich der Jungherr Breitigam zu sein Brautführer auserwählt und vorgestellt hat.

So wollte ich noch bitten, ob ich den Erlaub habe ein paar Worte zu sprechen oder nicht?

Ich hab mich auf das schönste zu bedanken.

So wollte ich noch bitten bei Vater und Mutter, sie sollen sich bedenken um ihre Tochter zu verzei(g)hen und ihren christlichen Kirchgang helfen führen und zieren.

So will ich auch noch bitten bei Vater und Mutter, bei Bruder und Schwester, bei alle eingeladene Hochzeitsgäst,

ob ich den Erlaub habe, diese tugendsame Jungfrau Braut fortzuführen oder nicht?

So hab ich mich auch das schönste zu bedanken.

So werde ich sie führen in das eingewei(ch)hte Gotteshaus, wo der Priester ist, welcher verbindet

und beten mit dem heiligen Sakrament der Eh.

Nach der Kuplation werde ich sie zurückführen in das christliche Hochzeitshaus,

ich werde sie setzten zwischen Gott und gute Leute,

und werde sie führen auf zwei oder drei christlichen Ehrentanz.

Nach der Kopulation begleitet die Blasmusikkapelle den Hochzeitszug zum Hochzeitshaus. Maschkera treten keine auf. Bevor das Haus betreten wird, hat der Brautführer folgenden Spruch zu sagen:

Steht still und habet Ruh,

höret mir eine kleine Weile zu.

Als Jungesell bin ich bestellt,

als Brautführer ausgewählt.

Ehrbarende, wohlwissende, großkünstliche, hochgeehrte, hochgelernte Herrn und Frau, Beistandherr und Beistandfrau, Wittherrn und Wittfrau, Jungherrn und Jungfrau,

Jungesell und Kranzjungfrau:

Ich möcht alle gar schön bitten,

ob ich den Erlaub habe ein oder zwei Schritt hereinzutreten oder nicht?

Ich tritt herein ganz ehr und fest,

ich grüß die Herrn und auch die Gäst.

Nicht nur die Herrn und die Gäst,

Ehrbarende, wohlwissende . . . (usw. wie oben) . . . Kranzjungfrau:

Ich möchte auch alle gar grüßen und bitten,

so wie der Erzengel Gabriel die seligste Jungfrau Maria begrüßt hat,

und dieser tugendsame Jungfrau Braut etwas mit zu steiren (beisteuern) auf ein Knieband oder wemon fleck^o zu sagen auf ein Wiegenband.

Ehrbare, wohlwissende . . . (wie oben) . . . Kranzjungfrau.

Ich möchte gar schon bitten ob ich den Erlaub habe eine Gesundheit zu trinken oder nicht?

Gesundheit für Jesus Christus, weil er geboren ist,

Gesundheit für Jesus Christus, weil er gestorben ist,

Gesundheit für Jesus Christus, weil er auferstanden ist.

Gesundheit für den Jungherr Breitigam und seine vielgeliebte Braut!

Gesundheit für Vater und Mutter!

Gesundheit für Brüder und Schwestern!

Gesundheit für Beistandherr und Beistandfrau!

Gesundheit für Wittherr und Wittfrau!

Gesundheit für Jungherr und Jungfrau!
 Gesundheit für Junggesell und Jungfrau!
 Gesundheit für Junggesell und Kranzjungfrau!
 Gesundheit für Fuhrleit auf der Straße,
 ich hoffe, Gott der Allmächtige wird sie auch nicht verlassen!
 Gesundheit für Kellner auf der Stiege,
 ich hoff, er wird uns auch nicht betrügen!
 Gesundheit für die Köchin beim Herd,
 ich hoff, sie ist noch mehr als ein Kreizer wert!
 Gesundheit für die Herrn Musikanten,
 ich hoff, sie sind auch noch vorhanden! Vivat, vat!

Anschließend spielen die Musikanten einen lustigen Polka. Der Bräutigam trägt den Bräutigamstrauß, er liegt in einem Teller zum Hochzeitstisch, stellt ihn auf den Tisch und die Gäste gehen nun nacheinander (weisen) und legen das Geld für das junge Paar zum Hochzeitsstrauß.
 Nach dem Abendessen findet die Aufforderung zum Ehrentanz statt, das Firfederung:

In Gottes Namen trete ich herein
 und wünsche euch guten Abend herein,
 wie Gott der Allmächtige sein Reich über uns versammelt gleich,
 wie er bei sein christlichen Mahlzeit versammelt hat.
 Ihr großverständige Beistände, ihr werdet wohl wissen
 wie der althiesige Gebrauch ist.
 So wollte ich noch bitten ob ich den Erlaub habe
 ein paar Wort zu sprechen oder nicht?
 Jetzt hat sie gegessen und getrunken und ihren Leib abgespeist,
 Jungfrau Braut steh auf in Gottes Namen,
 jetzt fangt sich der Ehrentanz an.
 Zuerst steigt sie auf der Bank,
 zum zweiten stei(ch)gt sie auf den Tisch,
 zum dritten will ich ihr reichen meine rechte Hand,
 und will sie führen auf zwei oder drei christlichen Ehrentanz.

Jetzt beginnt der Ehrentanz; die Männer zuerst. Ein jeder hat zwei kurze Tänze, dazwischen wird ein kurzer Spruch gesagt. Um Mitternacht wird der Braut mitten im Tanzsaal der Kranz abgenommen und ihr der rote Schopf umgebunden. Jetzt tanzen die Frauen mit der jungen Frau den Ehrentanz, wieder zwei kurze Tänze.

Es wird dann weitergetanzt bis zum Morgen. Bevor sich die Gäste verabschieden, wird dem jungen Paar zum Abschied noch das „Hochzeitslied“ gesungen:

(Nach der Melodie des bekannten Handwerksburschenliedes)

1. Ach, ach, ach und ach, es ist ein harte Buß,
 wann, wann, wann und wann ich von der Hochzeit muß.
 Da fällt mirs jeder Trost noch ein,
 daß ich noch könntet auf der Hochzeit sein,
 von der Hochzeit müssen wir scheiden,
 mit Leiden.
2. Ihr, ihr, ihr und ihr, ihr alle Hochzeitsleit,
 mich, mich, mich und dich, mich hat die Hochzeit gfreit.
 Darum danken wir dem lieben Gott,
 daß er uns hilft aus aller Not,
 den Brautleit soll er geben:
 den Segen!
3. Du, du, du und du, herzallerliebster Kellner mein,
 bring, bring, bring und bring, bring mir ein halben Wein.
 Den Johannessegen trinken wir,
 bevor wir nausgehen vor die Tür,
 der muß getrunken seinen,
 mit Weinen.
4. Jetzt, jetzt, jetzt und jetzt, jetzt nehm ich mir schon vor,
 naus, naus, naus und naus von diesem Hochzeitshaus.
 Jetzt wünschen wir euch alle eine schöne gute Nacht,
 es ist schon alles vorgebracht,
 von der Hochzeit müssen wir scheiden
 mit Leiden.

Nach der Niederschrift von Frau Theresia Amler, geb. 1935,
 Vertesacs 1976.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die beiden Verse zum Blutstillen enthalten den 3 Blumen-Segen.
 Vgl.: Eugen B o n o m i , Von Volksärzten und Zaubersprüchen.
 In: Jb. f. Ostdt. Vk, Bd. 18, 1975, S. 245 u. S. 260, Anm. 47.

Diese Sprüche sind von Flugblattgedrucken aus Budapester Druckereien abgeschrieben worden, was aus der abweichenden Rechtschreibung hervorgeht; die von den bäuerlichen Schreibern selbst redigierten Beiträge stehen in einer vom Ungarischen beeinflussten Schreibweise.

Zum 3 Blumen-Segen vergleiche auch: Franz H u r d e s , Wenter-Sprüche aus N.Ö. In: Zs. Das deutsche Volkslied Bd. 40 (1938), S. 45:

Du rosenfarbes Blut x
 stille mein Blut durch Christus Haupt x x
 das Blut stillen kann. x + x

- ² Bermutter: gegen Gebärmutter, Kolik vgl.: Richard und Klaus B e i t l , Wörterbuch der dt. Vk., 3. Aufl., Stuttgart 1974, S. 255 und 462.

- ³ Vgl. auch: Eugen F e h r l e , Zauber und Segen, Jena 1926, S. 63; Fehrle führt darin die Sator-Formel gegen allerlei Übel und Feuersgefahren an. B e i t l wie Anm. 2, S. 693; über Sympathiezettel: S p a m e r , D. dt. Vk., 1. Bd., Leipzig 1934, S. 179 ff.

- ⁴ Der hl. Rudolf als Viehheiliger ist sonst unbekannt.

- ⁵ Dieses Lied ist in Osteuropa sehr bekannt, vgl.: Gottlieb B r a n d s c h , Geistliche Volkslieder aus Siebenbürgen, in: Zs. Das Deutsche Volkslied 28 (1926), S. 10 f.
 W. B r a n d s c h , Deutsche Volkslieder aus Siebenbürgen (Regensburg 1974), Nr. 52; weitere Belege im Deutschen Volkslied-Archiv, Freiburg i. Br.

- ⁶ Wie man pflegt zu sagen.

Wie ein „Volkslied“ entsteht

Beispiel: Das Wassenberger Schmugglerlied

„Über die Art, wie das zugegangen,
liegt der Schleier des Geheimnisses gedeckt,
an das man glauben soll“

(Johann und Jakob Grimm
Über altdeutschen Meistergesang 1811)

In der Erinnerung an so manche Diskussion über das, was ein Volkslied sei und wie es lebt, die mit dem verehrten Jubilar auszufechten ich das Vergnügen hatte, soll hier etwas zu dem Thema beigetragen werden: Wie entstehen Lieder zum werkzeuglich gehandhabten Gebrauch in Laiengruppen? Wie werden sie bekannt? Wie leben und wie sterben sie? Als Beispiel soll ein Lied behandelt werden, dessen Entstehungsumstände durch das Zeugnis von Gewährspersonen und Akten bekannt sind. Paradigmatisch kann solche Darstellung im Einzelnen naturgemäß nur für diese Liedgattung, das sozialkritische Lied sein, doch werden hinter diesem Einzelfall Fakten von grundsätzlicher Bedeutung sichtbar.

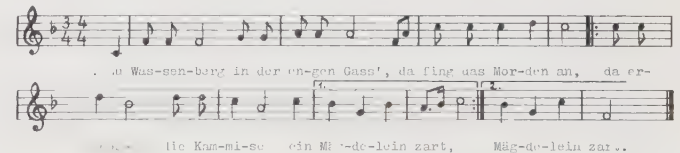
Die *Aufzeichnung des Liedes* geschah 1937 während meiner Feldarbeit zur Untersuchung des Volksliedlebens im niederrheinischen Dorf Hinsbeck. Da wurde ich an den ehemaligen Jagdhüter Schmitz verwiesen, der noch ein Lied kennen sollte, das sonst im Dorf Hinsbeck nicht mehr bekannt war. Der etwa 70-jährige hatte als Jagdhüter nach Ansicht der Dorfbewohner nie einen „richtigen“ Beruf ausgeübt, war aber redegewandt und gab seine Meinung gern – auch ungefragt – zum besten. Diese Eigenschaften brachten ihm seinen Spitznamen ein: „Schulmeister“. Über ein Lied befragt, das er noch kennen sollte, war er zunächst nicht geneigt darüber zu sprechen, es wäre verboten, das Lied zu singen, der Gendarm paßte auf . . . und so bedurfte

es einigen Zuredens, ihn dann doch zum Singen des Liedes zu bewegen. Nach seiner Aussage schildert es eine wahre Begebenheit aus der Zeit nach dem ersten Weltkrieg.

Weitere Einzelheiten konnte oder wollte mein Gewährsmann mir nicht mitteilen.

Hier das Lied:

Beispiel 1



Die *Vorbedingungen des Entstehens* sind in den politisch-ökonomischen Verhältnissen nach dem Ersten Weltkrieg zu sehen. Besatzung durch fremde Truppen, Arbeitslosigkeit, beginnende Inflation und mangelnde Versorgung mit dem Nötigsten belasteten die Bevölkerung nach dem Zusammenbruch von 1918 schwer. Kein Wunder, daß man jegliche Möglichkeit zur Verbesserung des Lebensstandards nutzte. Im niederrheinischen Grenzland hieß das: Schmuggel aus den Niederlanden.

Genaue Ortskenntnis und verwandtschaftliche oder freundschaftliche Bindungen nach „drüben“ erleichterten das Geschäft. In den benachbarten Städten Mönchengladbach, Rheydt, Krefeld, Kempen ließ sich Schmuggelware leicht absetzen. So entwickelte sich in den Jahren nach 1918 am linken Niederrhein ein ausgedehntes Schmuggelwesen, dem man oft machtlos, weil zahlenmäßig unterlegen gegenüberstand. Eine Fülle von komischen, tragikomischen und tragischen Geschichten, wie man die Zöllner austrickste, laufen heute noch in dieser Gegend um. Unmittelbar mit unserem Lied hat eine häufig angewandte Taktik der Schmuggler zu tun: Man überschritt die Grenze nicht einzeln, sondern in großen Gruppen; erschien dann ein Zöllner oder tauchten auch zwei bis drei auf, lief man in allen Richtungen auseinander – und den Zöllnern fiel es schwer, auch nur einen zu erwischen – zwanzig andere entkamen. Natürlich forderten die Zöllner zum Stehenbleiben auf, drohten mit Schießen und schossen auch. Diese Zusammenstöße mit den Zöllnern, die man „Razzer“ nannte (von „Razzia“) oder „Kammise“ (von „Kommiß“) waren damals an der Tagesordnung. Eine solche Situation war der Anlaß zur Entstehung des zur Rede stehenden Liedes, und es ist möglich, die Zusammenhänge zwischen dem Lied und den Ereignissen, aus denen es hervorgeht, zu verifizieren.

Gerhard Consoir, ehemaliger Bürgermeister von Arsbeck, berichtet: „Als 1920 eine Schmugglergruppe aus Rheydt durch den Meinweg zur Grenze zog, hatte sich ihr ein fünfzehnjähriges Mädchen mehr aus Neugierde als in der Absicht zu schmuggeln angeschlossen. Auf dem Rückweg von der Grenze stellten Zollbeamte die Schmuggler. Um den Zöllnern und damit auch einer Bestrafung zu entgehen, versuchten sie im Dunkel des Waldes unterzutauchen und in alle Himmelsrichtungen davonzulaufen. Auf die Aufforderung der Zöllner, stehen zu bleiben, hörten sie nicht, und schon fielen mehrere Schüsse. Ausgerechnet das junge Mädchen wurde so schwer getroffen, daß es in der Nähe des Forsthauses Ritzrode starb. An Waren hatte es nur einige Stücke Seife bei sich. Bewohner aus Oberkrüchten errichteten später an der Stelle, an der das Mädchen sein Leben lassen mußte, ein Kreuz und pflegen dieses noch heute.“¹

Über den Zusammenhang dieses Ereignisses mit dem hier zur Rede stehenden Lied befragt, ergänzte Herr Consoir seine Ausführungen: „Ob das genannte Lied mit dem Artikel 'Schmuggel

im Meinweg bei Arsbeck', wo ein sechzehnjähriges Mädchen durch Revolverschuß eines Zollbeamten getötet wurde, zusammenhängt, kann ich Ihnen leider nicht sagen. Als einzige Unterlage von dem Vorgang habe ich nur eine Photokopie der Sterbeurkunde des Mädchens vom Standesamt Arsbeck. Ich weiß wohl, daß in den zwanziger Jahren in Wassenberg und auch in Rheindahlen ein junges Mädchen ermordet wurde und durch sogenannte Bänkelsänger in den umliegenden Orten das Ereignis vertont und auch gesungen wurde.“²

Die Gemeinde Wassenberg teilt mit, daß sich dort keine Akten befänden, die Gemeindeverwaltung Niederkrüchten, zu der auch Oberkrüchten gehört, vermittelte mir freundlicherweise die Auskunft eines älteren Einwohners, der sich noch dieser Ereignisse erinnerte. Herr Quirin Coenen aus Oberkrüchten schreibt:

„Die Auseinandersetzungen zwischen Zöllnern und Schmugglern haben nicht im Gebiet der Gemeinde Niederkrüchten stattgefunden, sondern auf dem Gebiet des früheren Amtes Myhl in Wildenrath, jetzt Gemeinde Wegberg. Hier ist nur bekannt, daß das Mädchen von Zöllnern erschossen wurde, auch die Stelle, an der das Mädchen starb, liegt auf Myhler Gebiet. Das sogenannte Mädchenkreuz, ein Kreuz aus Birkenholz, wurde öfter erneuert, später aber nicht mehr ergänzt.“³

Da die Staatsanwaltschaft Aachen bestimmungsgemäß sämtliche Akten aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg vernichtete⁴, war von dieser Seite keine Auskunft mehr zu erhalten.

Aus diesen Feststellungen ergibt sich zweifelsfrei: Bei den Auseinandersetzungen zwischen Schmugglern und Zöllnern im Jahre 1920 und später wurden im Gebiet von Wassenberg, Arsbeck, Ober- bzw. Niederkrüchten, Myhl ein, wahrscheinlich zwei Mädchen erschossen. Der Tod eines Mädchens ist urkundlich und durch die Existenz eines Gedenkkreuzes „Mädchenkreuz“ bezeugt. Gleichermaßen ist bezeugt, daß dieses Ereignis oder diese Ereignisse ihren Niederschlag in einem Lied gefunden haben, dessen Gebrauch und dessen Verbot bezeugt sind. Es darf somit als gesichert gelten, daß das „Schmugglerlied von Wassenberg“ auf ein wirklich stattgehabtes Ereignis zurückgeht.

Die Entstehung des Liedes im einzelnen ist ungeklärt und wird sich wahrscheinlich auch nicht klären lassen. *Der Verfasser* bleibt im Dunkeln, und er hatte allen Grund dazu, denn nach einem obrigkeitlichen Verbot des Liedes – dies ist durch die

Aussage vom „Schulmeister“ bezeugt – mußte er Repressalien befürchten, wenn er bekannt wurde. Ob es der Jagdhüter Schmitz war, der das Lied verfaßte? Ich würde es ihm zutrauen; doch das ist weder zu beweisen noch auszuschließen. Der Text läßt einige Schlüsse zu. Jedenfalls verraten Wortwahl, Syntax und unreine Reime einen unliterarischen Verfasser. Es ist allerdings zu bezweifeln, daß der Verfasser ein Bänkelsänger war. Dafür fehlt dem Text die typisch bänkelsängerische, pseudo-literarische, hypertroph-sentimentale Darstellungsweise. Der schlichte Realismus mit den ungewollt eindringlichen, knappen, ja dichterischen Wendungen „... dieser schaute wie ein Mörder zum Fenster hinaus“, oder der Aufschrei „du Razzer, du Räuber, du Mörder der Welt“ deuten nicht auf die semiprofessionelle, klischeehafte Routine eines Bänkelsängers. Sie haben jene ungelenke, doch geradezu treffende Ursprünglichkeit, wie sie beispielsweise Brecht etwa in den Gesängen seines Galilei künstlerisch stilisierte. Außerdem darf die Wendung „Wir trugen die Leiche ...“ dafür genommen werden, daß der Text unmittelbar aus dem Kreis jener Betroffenen stammt, die nach dem Tod des Mädchens die im Lied beschriebene Demonstration vor dem Haus des Zöllners veranstalteten.

Die Melodie ist nicht zu diesem Text komponiert, sondern wurde, wie meist bei solchen auf schnelle Verbreitung angelegten sozialkritischen Liedern, als bereits bekannte Weise dem Text unterlegt. Es handelt sich um einen Melodietyp, der zumindest seit dem 18. Jahrhundert in verschiedenen Ausformungen zu Liedern sich fügte, die im 19. Jahrhundert mehr oder weniger bekannt waren.

Die folgende Synopse stellt einige Lieder zusammen, die für das Wassenberger Schmugglerlied bedeutungsvoll sind.

1
du Schät-ter trägt Sor-gen des Mor-gens sehr früh, sei-

2
der Rau-ber, der kein Feind mehr sein soll, so weiß, wie

3
scht er sich an T-ge-der Mann-heit er-

4
A-ber hat kein Feind mit der Welt, der

5
...

1
hat nie-mals keine Ruh.

2
...

3
...

4
...

5
...

Beispiel 2

Das in den Flugblättern des 18. Jahrhunderts erscheinende Lied „Der Schäfer trägt Sorgen“ (Nr. 1 der synoptischen Tafel) hat in seinen späteren Strophen, beginnend mit „Kein Feuer keine Kohle“ jenen Text, der sich unter Umformung der Melodie im 19. Jahrhundert zu dem bekannten Liebeslied verselbständigte (Nr. 2 der Melodientafel). Mit diesem Lied hängen wiederum zwei Melodien zusammen, die der Weise zum Schmugglerlied recht nahe stehen: ein westfälisches Wallfahrtslied (Nr. 3) und ein sozialkritisches Soldatenlied (Nr. 4)⁵. Was sagt diese Zusammenstellung zur Frage nach der Herkunft der Schmugglerlied-Melodie aus?

Die Melodie zum Schäferlied (1) muß als die älteste bekannte Ausformung dieses Typs gelten. Ihre Verbindung zu „Kein Feuer, keine Kohle“ (2) zeigt sich darin, daß die späteren Strophen des Schäferliedes den Text zu „Kein Feuer, keine Kohle“ enthalten. Da hier nicht der Ort ist, die historische Entwicklung dieses Liedtyps darzustellen, sondern die Herkunft der Melodie zum Wassenberger Schmugglerlied zu klären, ist die Melodie (1) nur als Stammelodie für die Melodie 2 in diesem Zusammenhang interessant. Es zeigt sich überdies deutlich, daß die im 19. Jahrhundert verklingende Schäferweise, die zudem am Niederrhein nicht belegt ist, melodisch, rhythmisch und in der Schlußgestaltung auch formal der Hinsbecker Weise ferner steht, so daß eine direkte Beeinflussung hier nicht stattgefunden hat.

Das Lied „Kein Feuer, keine Kohle“ (2) ist zwar, soweit ich sehe, am linken Niederrhein – und besonders in dem hier beobachteten Grenzland Hinsbeck - Wassenberg nicht bezeugt, war aber im 19. Jahrhundert sehr verbreitet und somit besonders wichtig für die Ausbreitung des Liedtyps als solchem. Die Melodie unterscheidet sich durch das ausgedehnte Melisma melodisch und formal sowohl von der Schäferweise (1) wie von den folgenden Fassungen (3 – 5). Auch hier ist ein direkter Einfluß auf das Wassenberger Schmugglerlied nicht anzunehmen.

Bei der Melodie (3) handelt es sich um ein 1954 in Coerde bei Münster/W. aufgezeichnetes Wallfahrtslied. Der Gewährsmann kannte es von seinem Vater, und es soll um 1840 bei der Wallfahrt von Olfen nach dem Annaberg bei Haltern in Gebrauch gewesen sein. Die Melodie wurde rhythmisch sehr frei gesungen; die Taktstriche mit häufigem Taktwechsel deuten dies an und sind Beifügungen des Aufzeichners. Zweifellos handelt es

sich um den gleichen Melodietyp wie (1) und (2). Wenn man will, kann man in der Verschleifung des 8. Taktes noch das Rudiment des an der gleichen Stelle erscheinenden Melismas von (2) sehen. Mit dem Niederrhein verbindet diese Weise die geographische Nachbarschaft. Sie verläuft in den ersten vier Takten ähnlich der niederrheinischen (5) und ab dem fünften Takt fast wörtlich mit ihr in Melodie, Kadenzablauf und Form; sogar die Verschleifung im achten Takt findet sich wieder und die rhythmische Gestaltung, selbst mit den eigenwilligen Synkopenwirkungen der Takte 2, 5 und 9, stimmt weitgehend überein. Bemerkenswert ist, daß beide Lieder durch eine Einzelheit des Textes verbunden sind, die nicht zufällig sein muß. In der ersten Strophe des Wallfahrtsliedes heißt es „da schaute der heilige Johannes zum Fenster hinaus“ – und in der zweiten Strophe des Schmugglerliedes vom „Razzer“: „dieser schaute wie ein Mörder zum Fenster hinaus“ (Notenbeispiel 1). Es ist allerdings bisher das Wallfahrtslied im niederrheinischen Raum nicht bezeugt. Da es auch nicht zum offiziellen Liedbestand der katholischen Kirche, sondern nur zu den geduldeten „geistlichen Volksliedern“ gehörte, ist es auch nicht durch amtliche Gesangbücher überregional verbreitet worden. Deshalb muß die Frage offen bleiben, wie – bei aller musikalischen und vielleicht auch textlichen Übereinstimmung – dieses Wallfahrtslied für das Schmugglerlied in Anspruch genommen werden konnte.

Für die Beziehung des unter Nr. 4 in der synoptischen Tafel erscheinenden sozialkritischen Soldatenliedes „Wie ist doch die Falschheit“ zum Wassenberger Schmugglerlied ist diese Frage leicht zu klären. Bei diesem Lied handelt es sich nämlich, wie Steinitz ausführlich belegt, (vgl. Anmerkung 5) um eines der im 19. Jahrhundert verbreitetsten Soldatenlieder, genauer eines Rekrutierungsliedes, das die Situation des Eingezogenen beim Einrücken in die Kaserne zum Gegenstand hat und den ungunstigen Gefühlen der jungen Leute unverhohlenen Ausdruck gibt. Auch diese Melodie kommt dem Schmugglerlied sehr nahe. Hier zeigt sich die Übereinstimmung außer im gleichen Form- und allgemeinen Melodieverlauf vor allem zu Beginn. Die beiden ersten Takte stimmen nicht nur melodisch überein; die Verlängerung der zweiten Taktzeit im ersten und zweiten Takt, bei Nr. 4 durch Fermaten ausgedrückt, ist frappierend. In der zweiten Hälfte ist die Übereinstimmung von Melodie und Kadenzablauf zwischen (4) und (5) nicht so stark wie zwischen

(3) und (5). Hinzu kommt, daß die Anfangszeile „Wie ist doch die Falschheit so groß in der Welt“ auch auf den Textgehalt des Wassenberger Schmugglerliedes anzuwenden ist; und es ist ja eine alte Erfahrung, daß bei der Übernahme von Melodien gerade zu sozialkritischen Liedern, solche Assoziationen eine Rolle spielten⁶.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Melodie des Schmugglerliedes einem Lied entnommen ist, das durch den in der synoptischen Tabelle dargestellten Typ bestimmt ist. Nach Struktur und regionaler Nachbarschaft – Westfalen – käme das Wallfahrtslied (3) in Frage, nach der nachweislichen Bekanntheit des Vorbildes und des Assoziationsmechanismus eher das Soldatenlied (4), denn ohne weiteres darf angenommen werden, daß dieses Lied den ehemaligen Soldaten bekannt war. Denkbar wäre auch – wenn man nicht die Existenz einer bisher noch unbekannten Vorlage annehmen will – eine Modellwirkung von (3) und (4).

Die Verbreitung des Liedes geschah in der unmittelbaren Umgebung, wie bezeugt ist (vgl. Anmerkung 3) durch Bänkelsänger, wohl aber auch, wie der Gewährsmann, von dem die vorliegende Fassung aufgezeichnet wurde, andeutete, in singenden Gruppen des niederrheinischen Grenzlandes. Die jahrelange Pflege des Gedenkkreuzes zeigt an, daß das Ereignis im Bewußtsein der Bevölkerung weiterlebte. Doch verbreitete es sich, soweit wir wissen nicht über die Region seines Entstehens hinaus, denn aus entfernteren Gebieten ist das Lied nicht überliefert. Einer längeren Überlieferung im Gebiet der Entstehung stand die vom Gewährsmann Schmitz bezeugte Tatsache des Verbotes entgegen. Die Behörde handelte in solchen Fällen schnell und mit Erfolg. Zu ungefähr der gleichen Zeit wurde auch das Spottlied auf einen Bauern, dem man vorwarf, seine Milch verwässert zu haben, verboten. Durch solche Behinderung der mündlichen Überlieferung gerieten Lieder dann relativ schnell in Vergessenheit. Nur mehr oder weniger zufällig können sie bei der Feldforschung überhaupt aufgezeichnet werden. Das hier zur Rede stehende Lied hat nicht länger als 15 Jahre gelebt. Was lehrt diese Einzelfall-Studie?

Darf ich sagen: Das Entstehen und Vergehen eines Liedes, werkzeuglich gehandhabt in singenden Gruppen, die nicht des Singens wegen zusammen kamen?

Bestimmte ökonomische und politische Verhältnisse – die Lebensbedingungen kleiner Leute nach dem ersten Weltkrieg – waren die Vorbedingungen für ein Ereignis – den gewaltsamen Tod eines Mädchens. Dieses Ereignis solidarisierte eine Gruppe von Menschen. Einer von ihnen schuf zu diesem Ereignis ein Lied. Das Lied war das Werkzeug zur Darstellung dieser Solidarität wie das Gedächtniskreuz an der Todesstelle – und lebte in den singenden Gruppen. Die Obrigkeit sah die singend dargestellte Form der Solidarisierung ungern und verbot das Singen. Singen erschien gefährlicher als das Gedenkkreuz; es ist nichts von einem Einschreiten der Behörde gegen seine Pflege bekannt. Doch das Lied verschwand aus der praktischen Übung; das Kreuz blieb noch jahrelang erhalten, bis das Ereignis, dem es sein Bestehen verdankte, aus dem Bewußtsein der Menschen verschwand.

Bemerkenswert ist: Die Rezeption des Liedes *und* sein Verschwinden sind in der gleichen Tatsache begründet. Das Ereignis, aus dem das Lied hervorging, erregte einen relativ kleinen Kreis von Menschen sehr intensiv; daher die Solidarisierung und der Wunsch sie singend zu artikulieren. Da aber nur ein relativ kleiner Kreis „betroffen“ war und das Lied den Tatbestand nicht allgemein interessant formulierte, hatte es vom Stoff und seiner Gestaltung her keinen gruppenübergreifenden Charakter. Damit waren keine Voraussetzungen für eine weitere Verbreitung gegeben. Innerhalb der begrenzten Region aber konnte es auch nur so lange existieren als das Bewußtsein von diesem Ereignis noch lebendig war. Wenn dieses Bewußtsein schwand, und wenn zudem noch das Singverbot hinzukam, war das Verklingen des Liedes sozusagen vorprogrammiert.

Dieses Einzelbeispiel gewinnt trotz seiner – unter überregionalem Aspekt betrachteten – geringen Bedeutung exemplarische Gültigkeit, wenn man bedenkt: Unzählige Lieder, nur zufällig, kaum oder gar nicht bekannt, laufen für gewisse Zeit in kleinen Gruppen um und haben für gewisse Zeit dort mehr Bedeutung als manche weithin bekannte und gesungene. Ein großer Teil der in Gruppen werkzeuglich gehandhabten Lieder sind solcher Art. Und es mag deshalb, wenn man sich fragt, was es mit dem Lied und den Menschen, die es singen, auf sich hat, zu einer nüchternen Diskussion beitragen, solche Einzelfälle einmal möglichst genau unter allen möglichen Gesichtspunkten zu beschreiben.

ANMERKUNGEN

- ¹ Gerhard Consoir, Schmuggel am Meinberg in Arsbeck, in: Heimatkalender der Erkenzeler Lande 1970, hrsg. vom Landkreis Erkelenz.
- ² So in einem Brief an mich vom April 1973.
- ³ In einem Brief vom 29. März 1973 an mich.
- ⁴ Lt. Schreiben der Staatsanwaltschaft Aachen an mich vom 5. April 1973.
- ⁵ Hierzu die folgenden Quellenangaben: Nr. 1: L. Erk – F. M. Böhme Deutscher Liederhort, Leipzig 1893 ff., Bd. II, Nr. 508; älteste Fassung vor 1800 – Nr. 2: Erk-Böhme a.a.O., Nr. 50, im 19. Jahrhundert durch ganz Deutschland verbreitet und in

zahlreichen Gebrauchsliederbüchern nachgedruckt. – Nr. 3: Westfälisches Volksliedarchiv, Münster/W. W 5893, aufgezeichnet 1954 – Nr. 4: Wolfgang Steinitz, Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters, Berlin 1954, Bd. I. Hier zwei Fassungen. Die nach oben gestrichenen Notenhälse geben die Melodie S. 370, die nach unten gestrichenen die Melodie S. 374 wieder. Das Lied konnte noch während des zweiten Weltkrieges 1940 aufgezeichnet werden. – ' Nr. 5: Deutsches Volksliedarchiv Freiburg/Br. Nr. A 186 052; Aufzeichnung des Verfassers 1937.

- ⁶ Ernst Klusen, Das sozialkritische Lied, in: Brednich, Röhrich, Suppan (Hrsg.) Handbuch des Volksliedes, Bd. I, München 1973, S. 752.

Die deutschsprachigen Tanzlehrbücher des 18. und 19. Jahrhunderts als Quelle für den Volkstanz

Im Jahre 1703 veröffentlichte der Leipziger Tanzmeister Samuel Rudolph Behr unter dem Titel *„Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst“* ein kleines, bescheidenes Büchlein. In der Vorrede dieser interessanten und für die Tanzforschung sehr aufschlußreichen Darstellung, für die der Theologiestudent Samuel Günther verantwortlich zeichnete, heißt es: *„So ist der Ruhm des Herrn Authoris desto größer, daß er eine Materie von der man in teutscher Sprache noch nichts gelesen und die er am allermeisten capabel ist auszuführen, hervorgesucht hat.“* Die Art und Weise, wie Behr sein Anliegen gliederte und darstellte, brachte ihm von seiten der in Leipzig und anderen sächsischen und thüringischen Städten tätigen Fachkollegen geharnischte Kritik ein. Als Rechtfertigung läßt der schreibgewandte ehemalige Jurist und rhetorisch versierte Tanzmeister Behr im gleichen Jahr noch eine Erwiderung folgen.¹ Mit Ironie und sichtbar gekränkter Eitelkeit versucht er, die gegen sein Tanzbuch erhobenen Einwände zu widerlegen. Seine Kritiker gaben sich mit dieser polemischen Entgegnung nicht zufrieden, sondern griffen – angeregt durch diese Publikationen – selbst zur Feder. So entstand zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine neue literarische Kategorie: das Tanzsachbuch. Mit Johann Pasch (Frankfurt 1707), I. H. P. (Leipzig und Glückstadt 1705), Louis Bonin (Frankfurt und Leipzig 1712), Meletaon (Frankfurt und Leipzig 1713), Gregorio Lambranzi (Nürnberg 1716) und Gottfried Taubert (Leipzig 1717) folgten in kurzen zeitlichen Abständen bedeutende Werke über den deutschen Gesellschafts- und Bühnentanz in dieser Epoche. Behr selbst hat diese Entwicklung nicht nur eingeleitet, sondern er hat zur Entwicklung des Tanzsach-

buches mit drei weiteren Publikationen einen entscheidenden Beitrag geleistet.² Sachbücher und Manuskripte dieser Art waren in Italien, Frankreich und England schon seit dem 15. Jahrhundert bekannt. Professionelle höfische oder städtische Maitres (Dancing Masters) legten ihre Erfahrungen und Ansichten über Tanzerziehung und Festgestaltung schriftlich nieder. Relativ spät dagegen erscheinen die deutschsprachigen Tanzsachbücher, die dann allerdings in wenigen Jahren in Anzahl und Umfang den Rückstand egalisierten. Dieser Nachholbedarf ist durch den Dreißigjährigen Krieg und seine verheerenden Auswirkungen auf das Wirtschafts- und Kulturleben in den deutschen Kleinstaaten bedingt. Aber weder die Kriegsfolgen noch die zahlreichen Streitschriften und Verbote religiöser Eiferer gegen den Tanz, die seit der Reformation in deutscher Sprache erschienen sind, konnten die Tanzlust der Bevölkerung eindämmen. Die Ausbildung des Tanzlehrerstandes wurde durch diese Schmähschriften stark verzögert und behindert.³ Erst als in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts durch den unermüdlichen Fleiß der Bauern, Handwerker und Kaufleute ein gewisser Wohlstand erreicht wurde, entwickelten sich die deutschen Städte durch ihre Märkte und Messen nicht nur zu wichtigen Handels- und Warenumschatzplätzen, sondern mit ihren Gymnasien, Seminaren, Akademien und Universitäten, mit ihren studentischen und bürgerlichen Interessenvertretungen sowie den leistungsstarken und selbstbewußten Zünften auch zu geistig kulturellen Zentren. Diese aufstrebenden Städte gaben für die neue, sich aus anderen akademischen Berufen herauskristallisierende Tanz- und Exerzitenmeister-Profession ein gutes Wirkungsfeld. Zu Beginn des

18. Jhs. sind noch alle Tanzmeister Akademiker. Im Gegensatz zu seinen höfischen Berufskollegen verkörpert der städtische deutsche Tanzlehrer nicht nur in der Theorie, sondern auch in der täglichen Praxis durch seine wirtschaftlich unabhängige Stellung, akademische Bildung und galante Mobilität relevante Elemente der frühbürgerlichen Gesellschaftsstruktur. Durch erworbene Bildung und Ideenreichtum konnten die Vertreter dieser damals hochangesehenen Profession nicht nur die Bedürfnisse nach kultureller und standesgemäßer Geselligkeit und Erziehung zu adäquaten Umgangsformen der bürgerlichen Bevölkerungsschichten recht variabel befriedigen, sondern als quasi freie Unternehmer produzierten sie in gewissem Maße auch schon ständig neue Bedürfnisse nach geselliger Unterhaltung und tänzerischer Selbstbetätigung. Mit den auf „conduite“ (kluges Betragen) und „civilité“ (Lebensart, Höflichkeit) gerichteten neuen Umgangsformen und Tanzmanieren, die aus dem feudalen Verhaltenskodex abgeleitet und modifiziert wurden, reflektiert dieser Berufsstand nicht mehr auf traditionelle Verhaltensweisen, sondern ersetzt diese bewußt durch neugeschaffene Formen und tänzerische Stilisierungen, die den Bürgerstand gegenüber der Feudalklasse sichtbar aufwerten. Gleichzeitig wurde der Abstand zu den Bauern vergrößert. Die neuen Verhaltensmuster, die von den städtischen Tanzmeistern propagiert wurden, trugen wesentlich zur Emanzipation der wirtschaftlich erfolgreichen bürgerlichen Schichten bei.

Die Tanzlehrbücher des frühen 18. Jahrhunderts sind sowohl Werbeschriften und Qualitätsnachweise für den eigenen Tanzboden des Autors als auch sachliche Information für Angehörige des Berufsstandes und für ihre Schüler. Mit diesen Publikationen wollte man sich auch von den ausländischen Fachkollegen – meist Franzosen, die an den vielen kleinen Residenzen als Hofanzlehrer und Prinzerzieher angestellt waren – abgrenzen und auf die eigene „Rechtschaffenheit“ und gründliche „Bildung“ hinweisen. Provokativ stellt man die bisherige französische Vorherrschaft in diesem Beruf in Frage. Schon Behr eröffnet im Vorwort seines ersten Werkes von 1703 diese Polemik mit einem Beitrag von Joh. Casp. Stützing in Versform.

„Daß ein Teutscher so geschickt zum tanzen/
als ein Frantzose sey.

Prahlt immer/wie ihr wollt/ihr anderen Nationen.
Hebt eure Künste gleich biß an den Himmel an/
wie manche haben auch/die hier in Teutschland wohnen /
was Geschicklichkeit erfunden / dargethan.
Fragt nicht / ob man bißher Mechanica gelehret /
und andere Künste hier in guten Ton gebracht.
Die liebliche Musik läßt hier den Sinn bereiten /
und spricht: Ein Teutscher ist den Welschen gleich geschickt.
Die Leibes-Übungen / als Tantzten / Fechten / Reiten /
sind anderem zum Verdruß in unser Land gerückt.“

Auch Gottfried Taubert, der von dem Behrschen Traktat nicht überzeugt war, bestätigte, daß Behr sich mit diesen Ausführungen im Sinne aller deutschsprachigen Vertreter dieses Berufsstandes geäußert hatte. *„Sollte es auf eine raisonnable Wette ankommen: so wolte ich mit leichter Mühe noch viel Teutschgeborene Maitres, und was sage ich Maitres, ja wol Königlich und Fürstliche Personen. und Cavaliers allegiren, welche sich in diesem galanten und agilen Exercitio, bloß zu ihrer Recreation und Ausübung nobler Tugenden, und Qualitäten, dergestalt perfectioniret haben, daß die manchen ruhm-räthigen Frantzosen aufzurathen geben solten. Und kan ich mit gutem Gewissen attestiren, daß sich innerhalb 12 Jahren unterschiedliche Frantzösische Maitres hiesigen Orts [in Danzig] eingefunden haben, welche, wenn sie allesamt hätten sollen auf einen Klumpen zusammengeschmeltzet werden, dennoch nicht einen einigen rechtschaffenen Maitre würden überwogen haben.“*⁴

Noch einen Schritt weiter geht Meleaton, das ist Joh. Leonhard Rost, der in seiner Vorrede zum Buch von Louis Bonin, einem hervorragenden französischen Tanzmeister, der sich in Jena niedergelassen hatte, mit Begeisterung schreibt: *„... daß er sein Vaterland mit dem Rücken ansieht / und dagegen die teutsche Redlichkeit an sich genommen. Mit einem Worte: Er ist ein guter Teutscher / welches so wol seine Aufführung / als Sprache selbst den bezeuget – deren er dergestalt mächtig, / daß man ihn nimmermehr von einen Frantzosen halten würde.“*⁵

Mit solchen Meinungsäußerungen werden die Wurzeln des nationalistischen Denkens sichtbar, deren Ausgangspunkte nicht in ethnischen Besonderheiten, sondern in gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen begründet sind. Daß es sich hier nicht um einen typisch deutschen Wesenszug handelt,

soll mit einem Beispiel aus dem gleichen Genre belegt werden. Fontenelle, Mitglied der Französischen Academie, äußert sich in einem Gutachten über das Buch von Abbé Raquent: Parallele des Italiens & des Francois, en ce quirecarde la Musiquel des Opera, das in Amsterdam um 1700 erschienen ist: „In ganz Europa sind keine Tänzer, die den Französischen bey kommen / das müssen die Italiener selbst gestehen“. Johann Mattheson, der dieses Gutachten in seiner „Critica musica“ veröffentlicht hat, kommentiert diesen Satz. „Das ist ohne Widerrede allerdings wahr, und kein verständiger Mensch unter der Sonnen wird den Franzosen die ungemeyne Geschicklichkeit zum Tanzen streitig machen wollen.“⁶

Erstaunlich ist, daß die deutschen Tanzmeister dieser Epoche trotz ihrer Übernahmen von ausländischen Tanzformen dennoch immer für eigene nationale Interessen eintreten und werben, ohne daß die Leistungen von Pierre Beauchamp und anderen bedeutenden Mitgliedern der Academie Royal de la Dance in Frage gestellt werden. Als gebildete Akademiker fühlen sie sich durch ihre „Rechtschaffenheit“ und deutsche „Gründlichkeit“ den ausländischen Fachleuten nicht nur in jeder Beziehung gewachsen, sondern auch gewaltig überlegen. Die städtischen Tanzmeister, die den äußeren und inneren Habitus der galanten Epoche in den deutschen Städten entscheidend mitgeprägt und durch ihr beharrliches und schöpferisches Wirken neue bürgerliche adäquate Umgangs- und Geselligkeitsformen eingeführt hatten, mußten sich nach 1700 mit pietistischen Strömungen hart auseinandersetzen.

Die religiösen Eiferer Philipp Jacob Spener (1635 – 1705) und August Hermann Franke (1663 – 1727), um hier nur zwei namhafte Vertreter des Pietismus dieser Epoche zu nennen, lehnten undifferenziert jegliches Tanzen als Sünde ab. Allein zwischen 1693 und 1720 sind 15 umfangreiche Streitschriften aus pietistischer Sicht gegen den Tanz in deutscher Sprache erschienen.⁷ Die Vorträge gegen die Tanzlust und die Tanzverbote in den Sonntagspredigten dieser Zeitepoche sind zahlenmäßig sehr groß. Sie können zwar die Freude am Tanz in der Bevölkerung nicht verdrängen, gefährden aber in gewissem Maße die errungenen bürgerlichen Positionen des Tanzlehrerstandes.

Die pietistische Moralauffassung lehnte nicht nur die traditionellen Werbe- und Kulttanzformen der bäuerlichen Be-

völkerung ab, sondern schloß auch die bürgerlichen und höfischen Tanzvergnügungen und Ballette ein. Die Befürwortung der züchtigen bürgerlichen Tänze durch M. Luther und seine Schüler wird von ihnen völlig negiert. Die Worte von C. Spangenberg (1528 – 1602), die er in der 45. Brautpredigt seines „Ehespiegels“ (1561) über Tanzverbote äußert, trifft als frühe Antizipation auch für diese protestantischen Moralisten zu: „Wer solches aller Dinge wolt verdammen / (wie die Wiedertäufer thun) der macht ja Sünde / da keine Sünde ist / verbeyt das Gott erlaubet / Nu verbeyt Gott solchen Bürgerlichen Tantz niergendt.“⁸

Als die Pietisten sahen, daß ihre zahllosen Appelle zum freiwilligen Verzicht ihrer Gläubigen auf Tanz und Geselligkeit ohne große Resonanz blieben, initiierten sie Stadt- und Kirchenordnungen, solche Tanzverbote und Beschränkungsmandate aufzunehmen. So wurde z. B. am 25. April 1699 in Leipzig an Sonntagen das Zechen und Tanzen in Schenk- und Trinkstuben verboten. Erst durch die zahlreichen Tanzsachbücher und vielen Proteste der Bevölkerung wurde 1721 dieses Verbot gelockert.⁹ Tanzen und Singen war an Sonn- und Feiertagen nur noch auf freien Plätzen verboten. Bis zu diesem Jahr mußten die Leipziger Tanzmeister ihre öffentlichen Tanzveranstaltungen und Bälle an den Wochentagen abhalten. Deshalb erhielten diese den Namen „Ordinäre Wochenbälle“.

An akademische Dispute gewöhnt, setzten sie sich mit den pietistischen Widersachern „rechtschaffen“ und „wohlgegründet“ auseinander. Sie scheuten keine Diskussionen und verstanden mit den Waffen des Rationalismus recht geschickt zu operieren. Dennoch verließen einige Kunstgeiger und Tanzmeister in diesen Jahren die Stadt Leipzig und verzogen in andere Städte, in denen dem bürgerlichen Tanz keine Einschränkungen auferlegt waren. So wirkte Gottfried Taubert von 1702 bis 1715 in Danzig, bevor er nach Leipzig zur Drucklegung seines grandiosen Werkes über den Tanz wieder zurückkehrte.¹⁰

Wenden wir uns von den Anfängen der deutschen Tanzsachbücher ab und betrachten einmal pauschal den im Thema genannten Zeitraum. Von 1703 (S. R. Behr)¹¹ bis 1908 (Else Rauch)¹² sind in deutscher Sprache über 250 mehr oder weniger umfangreiche Tanzlehrbücher erschienen. Von erfolgreichen Werken gab es veränderte und erweiterte Nachauflagen.¹³ Es

ist relativ schwierig, die genaue Zahl aller publizierten Tanzlehrbücher zu erfassen, weil man diese Literatur nicht systematisch in wissenschaftlichen Bibliotheken sammelte. Eine Anzahl von diesen Werken veröffentlichten die Tanzlehrer im Selbstverlag nur für ihre Schüler. Diese Bücher und Broschüren wurden weder in Bibliographien noch in Messe- und Verkaufskatalogen angezeigt. Als Grundlage für unsere Betrachtungen benutzen wir die vom Tanzarchiv der Akademie der Künste der DDR systematisch ermittelten und gesammelten Tanzlehrbücher.

Alle Autoren von solchen Lehrbüchern nehmen in irgendeiner Weise zum traditionell überlieferten deutschen Volkstanz und zu ausländischen Folkloreformen Stellung. Die Wertung der deutschen Volkstanzüberlieferungen durch die Tanzlehrer ist je nach Zeitepoche und individuellem Verhältnis des Autors zu dieser Materie recht differenziert, sie reicht von überheblicher Ablehnung bis zur empfehlenden und begeisternden Übernahme, natürlich in stilisierter Bearbeitung für die entsprechende gesellschaftliche Zielgruppe.

Mündlich überlieferte Volkstanzformen dringen so in die Sphäre des bürgerlichen und auch höfischen Gesellschaftstanzes vor, wie auch andererseits Tanzlehrer-Kreationen von dörflichen Handwerkern und bäuerlichen Schichten übernommen und nach traditionellen Gesichtspunkten variiert und absorbiert werden. Der Austausch von Tanzformen zwischen diesen beiden gesellschaftlichen Bereichen ist ebenso wie die wechselseitigen Übernahmen und Extensionen von Tanzstrukturen und -gehalten zwischen ethnischen Gruppen und Völkern eine unumstößliche Realität, die weder das schöpferische Vermögen einer Gruppe oder eines Volkes in Frage stellt, noch die vielfältigen individuellen, regionalen und nationalen Ausprägungen negiert, sondern diese als emotionale Charakteristika und phantasievolle Leistungen begreift. Die polemischen Darstellungen und Diskussionen über „abgesunkenes“ und „aufgestiegenes“ Kulturgut, die sich an Thesen von H. Naumann und ihren Widerlegungen von H. J. Moser entzündeten und die auch in den zwanziger Jahren die noch junge deutsche Volkstanzkunde berührten, berücksichtigen einfach nicht genügend diese vielfältigen Wechselbeziehungen und ihre historisch gewachsenen Bedingungen, die zwischen literarischer und mündlich tradiert Überlieferung bestehen. Exakte Struktur- und Formanalysen, vergleichende historische Studien und interethnische Kompara-

tionen sowie gründliche Sammlung und Auswertung aller vorhandenen Quellen hätten für solche diffizilen Erörterungen eine sachliche Basis gegeben. Die komplizierte Vielschichtigkeit dieser Fragestellung wäre dann wohl transparent geworden und reale Forschungsergebnisse hätten an Stelle von hypothetischen Annahmen und Verallgemeinerungen gestanden. Die Tanzwissenschaft hatte sich aber noch nicht das für diese Untersuchungen dringend benötigte Instrumentarium geschaffen und entsprechende Forschungsmethoden entwickelt, um solche schwierigen Aufgaben exakt zu beantworten. Erst in jüngster Vergangenheit bemüht man sich auf internationaler Ebene um eine wissenschaftliche Lösung derartiger Aspekte.¹⁴

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominieren in vielen Tanzlehrbüchern die in Praxis stilisierten Gesellschaftstanzformen, die man häufig als Fundamentaltänze bezeichnete. Menuett, Courante, Bourrée, Sarabande und Gigue in vollendeter Manier tanzen zu können, galt als modest und äußerst elegant, obwohl die deutschen, polnischen und englischen Tänze auch bei bürgerlichen und höfischen Bällen noch immer, zum Verdruss einiger Tanzlehrer, in hohem Ansehen standen und fleißig interpretiert wurden. In der Zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts bis zum Jahre 1789 prägen die aus England importierten Paar- und Mehrpaartänze den tanzpraktischen Teil zahlreicher Tanzsachbücher. Obwohl die französischen Fundamentaltänze nicht mehr im Vordergrund stehen, bleibt die von Lehrern der Acadmie Royal de la Danse entwickelte Tanztechnik verbindlich. Viele Tanzsachbücher dieses Jahrhunderts enthalten nicht nur Schrittbeschreibungen und Raumzeichnungen in verbaler oder symbolischer Form, sondern sie werden je nach Bildung und Neigung des Autors mit mehr oder weniger tiefeschürfenden tanzhistorischen Betrachtungen und mannigfaltigen Empfehlungen für Umgangsmanieren angereichert.

Die Tanzsachbücher, die in der Epoche zwischen 1789 und 1848 ediert wurden, widmen den Volks- und Nationaltänzen verschiedener europäischer Völker (Polen, Spanien, Italien, Ungarn) größere Aufmerksamkeit, als dies bisher in früheren deutschsprachigen Lehrbüchern der Fall war. Im Mittelpunkt dieser tanzpraktischen Darstellungen steht der Walzer, der das Menuett als Modetanz ablöste. Zahlreiche nationale und lokale Walzerformen und Varianten werden ausführlich beschrieben, aber auch Anglaise, Ecossoise, Schottisch, Polka, Galopp,

Mazurka werden in gleicher Weise in die Sammlungen aufgenommen. Die aus englischen Country-Tänzen geformte Quadrille beginnt ihren Siegeszug.

Schon viele Jahre bevor Fanny Elßler (1810 – 1884) die Cachucha und den Krakowiak auf der Bühne tanzte, wurden diese Tänze als ausländische Gesellschaftstanzformen und Nationaltänze in den deutschen Tanzlehrbüchern beschrieben. Auch der eigenen nationalen Tanzüberlieferung schenkte man nun im positiven Sinne größere Beachtung als bisher. So findet man in dieser Epoche Tanzbeschreibungen und Informationen vom Ländler¹⁵, Langaus, Schleifer¹⁶, Wechsel-Walzer¹⁷, Deutscher Walzer¹⁸, Allemande¹⁹, Berliner und Breslauer Matelot²⁰, Triolett²¹, Alpenquadrille²², Kegelquadrille²³, Königsquadrille²⁴, Tempête²⁵, Figaro²⁶, um hier nur einige Tanznamen zu nennen. In der Zeitepoche zwischen dem Revolutionsjahr von 1848 und dem Ausbruch des ersten Weltkrieges bestimmten außer den bereits genannten Gesellschaftstänzen unter Einbeziehung von Rheinländer (Rheinische oder auch Bayerische Polka), Polka-Mazurka, Redowa vor allem Française, Lanciers und Cotillon mit seinen schier unzähligen Touren das Bild auf dem Ballsaal. Für die Einführung und Pflege dieser Mehrpaartänze und Tanzspiele entwickelten Tanzlehrer und Ballettmeister eine besondere schöpferische Aktivität und veröffentlichten dazu zahlreiche spezielle Anleitungen und Tanzbeschreibungen (Kommandos in französischer und deutscher Sprache).²⁷ Um die Cotillons recht farbig und phantasievoll zu gestalten, wurden vielfältige Tanzattribute und kleine Geschenke benötigt. Die in den Anfängen stehende Vergnügungsindustrie reagierte sehr schnell auf diese neuen Bedürfnisse und produzierte nicht nur Tanzkarten und Ballordnungen, sondern auch die nötigen Utensilien für diese Tanzspiele. Vielseitige Kataloge von diesem Unternehmen geben heute noch Auskunft über das reichhaltige Angebot.

Auch in diesem Zeitabschnitt widmen die Tanzlehrer, die im 19. Jahrhundert fast ausschließlich aus dem professionellen Bühnentanz kommen, wo sie entweder als Solisten oder Ballettmeister gewirkt haben, dem traditionellen heimatlichen Tanz und seiner Geschichte ihre Aufmerksamkeit. Eindrucksvolle und umfassende Beiträge lieferten die Tanzlehrer Albert Czerwinski und Rudolph Voß.²⁸ In anderen Lehrbüchern finden sich Kegelkönig²⁹, Tyrolienne, Varsovienne, Manchester, Kreuz-

polka, Reichsverweser³⁰, Großvateranz³¹ als Kehraus, um hier einige charakteristische traditionelle Tanzformen anzuführen.

Erste wissenschaftliche Studien aus volkskundlicher Sicht beschäftigen sich mit dem Phänomen des Volkstanzes. In diesem Zusammenhang sollte auf die Vortragstätigkeit des Historikers Wilhelm Angerstein hingewiesen werden.³² Franz Magnus Böhme, der aus Thüringen stammende Volksliedforscher, trug in langwieriger fleißiger Arbeit in seinem wertvollen Werk „Die Geschichte des Tanzes in Deutschland“ (1886) zahlreiche Quellen zum gesamten Bereich der deutschen Volkstanzüberlieferungen zusammen.

Wenn man die Vielzahl der in diesen Tanzsachbüchern übermittelten Fakten und Quellen prüft – alle bisher genannten Autoren waren, außer Böhme und Angerstein, als Gesellschaftstanzlehrer tätig – dann fragt man sich mit gewissem Erstaunen: Warum haben unsere verdienstvollen Volkstanzsammler des 20. Jahrhunderts diese Literatur nicht gründlich und kritisch ausgewertet? Für diese Vernachlässigung lassen sich mehrere Faktoren und Begründungen anführen, die alle zeitgeschichtlich bedingt waren.

In diesem Zusammenhang muß hier auf einige historische Gegebenheiten und Wesenszüge verwiesen werden, die die Entwicklung der Volkstanzkunde entscheidend prägten. Die meisten Volkstanzsammler nach der Jahrhundertwende sind ideologisch den Ideen und Reformbestrebungen der bürgerlichen Jugendbewegung verpflichtet. Nur ganz wenige Sammlerpersönlichkeiten in Deutschland und Österreich werden von rein volkskundlichen Erwägungen geleitet.³³

Die bürgerliche Jugendbewegung lehnte in ihrer Gesamtheit den modischen Gesellschaftstanz ebenso wie die überlieferten Formen der bürgerlichen Festkultur grundsätzlich ab. Sie suchte nach neuen tänzerischen Strukturen und Inhalten, die ihren Idealen nach natürlicher Lebensweise und Naturverbundenheit entsprachen. Im tradierten Kinderreigen und in überlieferten Bauerntänzen glaubte man, für die Gemeinschaftserziehung adäquate Tanzformen gefunden zu haben. Man verpönte nicht nur die Ballsäle mit ihren modischen Kreationen und unnatürlichen und steifen Umgangsmanieren, sondern suchte den Tanz im Freien auf tafrischem Rasen und unter schattigen Bäumen. Mit naiv romantisierenden Augen und Sinnen wurden die Relikte des traditionellen Volkstanzes für ihre gemein-

schaftsbildenden Vorstellungen nutzbar gemacht. Diese Tanzformen werden aus ihrer funktionellen Bindung an Sitte und Brauch herausgelöst. *„Die Tatsache des Volkstanzes bei der jungen Generation bedeutet zunächst einen Bruch mit dem modernen Tanz sowohl als Gesellschafts- wie auch als Kunstanz . . . Statt ihrer werden die Bauerntänze des Mittelalters, wie sie sich als Volkstänze nie und da noch erhalten haben, aufgegriffen und aus einer neuen Haltung heraus umgestaltet. Alles Zeitliche, Bedingte fällt (Kleidung, Landschaft). Sie werden Wesensausdruck des jungen Menschen und seines Lebens, nicht bedeutungsloses Spiel, sondern Ausdruck der Freude, nicht auf die Fortbewegung der Füße beschränkt, sondern vom ganzen Körper her gestaltet, von reicher Musikalität, nicht auf das Paar eingestellt, sondern im Gemeinschaftstanz neue Bindungen anerkennend, alte Formen, aber neuer wesentlicher Inhalt.“*³⁴

Die modernen Gesellschaftstanzformen, wie Onestep, Twostep, Shimmy, Tango, Boston, Charleston usw., die nach 1900 im verstärkten Maße aus Übersee importiert wurden, lehnte man als „grob-sexuell“³⁵ und unsittlich ab. Daß auch die meisten renommierten deutschen Lehrer für Gesellschaftstanz dieser Zeit vor und kurz nach dem ersten Weltkrieg gegen diese amerikanischen Tänze große Bedenken hatten, diese ignorierten und sie lange Zeit nicht in das offizielle Lehrprogramm aufnahmen, soll hier nur am Rande vermerkt werden. R. v. Kleist-Retzow begründet die Konfrontationen: *„Es ist – in dürren Worten gesagt – das Aneinanderpressen der Körper, das uns entwürdigend, gemein, verwerflich erscheint.“*³⁶ Nur noch wenige Zitate sollen diese generelle Haltung verdeutlichen, die ja nach den unterschiedlichen Vereinigungen und Bündnissen verbal differenziert sein konnte, aber in ihrer Grundsubstanz von allen jugendbewegten Mitgliedern bewußt praktiziert wurde.

Die moderne Tanzmusik – und hier besonders die Jazzbandformationen – werden als barbarisch und sexuell aufreizend charakterisiert. Lis Günthard stellt in bezug auf die moderne Tanzmusik für die Jugendbewegung in der Schweiz fest: *„Es macht unser Blut heiß und entreißt uns die Zügel über uns selbst.“* Ihre Jugendfreunde fordert sie auf, die Tanzbewegungen der Gesellschaftstänze zu analysieren und gibt dann ihre eigenen Schlußbemerkungen preis. *„Studiert einmal die Tanz-*

*haltungen und ihr seht, wie sehr die Tanzenden Knechte ihrer Sinne sind.“*³⁷

Die globale Einstellung der bürgerlichen Jugendverbände in den zwanziger Jahren zum Phänomen des Gesellschaftstanzes gibt wohl E. Steinemann am eindrucksvollsten wieder. Er greift in seinen Ausführungen einige Gedanken auf, die Dori Fikentscher schon 1914 in der Zeitschrift „Wandervogel“ darlegte. Danach sind nicht die Gesellschaftstänze an sich langweilig und häßlich, sondern die Menschen sind es, die diese Tänze so einförmig gestalten. Sie möchte für den Gesellschaftstanz – sie hat nicht die damals supermodernen Modetänze wie Onestep, Twostep, Tango im Auge, sondern denkt bei ihren Ausführungen an die bewährten Paartanzformen des 19. Jahrhunderts – eine Lanze brechen und stellt die These auf: *„Volkstanz ins Freie, Gesellschaftstanz in den Saal.“*³⁸ Sie kann sich nicht durchsetzen, sondern löst mit ihrem Beitrag in den Gruppen eine Diskussion gegen den Gesellschaftstanz aus. Durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges wird diese Auseinandersetzung unterbrochen. Steinemann faßt viele Jahre später diese Diskussion zusammen, sein Tenor lautet: *„Am modernen Gesellschaftstanz ist nicht der Tanz das Übel, sondern die Gesellschaft. Das Sicherherumdrukken in der stinkenden Wirtshausluft, die giftigen oder sonstige schädlichen Beigaben in Teller und Glas, die unvernünftige Kleidung, das barbarische Geklapper, das sich ‚Tanzmusik‘ nennt, das planlose Getrampel in einem furchtbar rohen Rhythmus und über allem eine Atmosphäre nichtigen Geschwätzes und gesellschaftlicher Lüge – das ist der moderne Gesellschaftstanz, wie er einem in jeder größeren Tanzveranstaltung entgegentritt, sei es als zweiter Akt der proletarischen Feiern, sei es im Ball der oberen Zehntausend, des ‚feinen Bürgertums‘.“*³⁹

Im gleichen Jahr zieht Adolf Lohrer für den „Quickborn“, den katholischen Jugendbund, zu diesem Thema Bilanz: *„Die Ringmitglieder stellten übereinstimmend fest, daß sie den modernen Tanz grundsätzlich in jeder Form ablehnen, ob er gut oder schlecht getanzt, mit guter oder schlechter Musik. Sie empfinden ihn als undeutsch, als etwas, das dem Wesen und Willen der Jugendbewegung entgegengesetzt, fast möchte man sagen, feindlich ist.“*⁴⁰

Wenn man zu solchen Erkenntnissen gelangt, ist der Wunsch nach gesetzlichen Maßnahmen zur Eindämmung dieser Gefahr

nicht mehr weit. Bernhard von Peinen weist im Jahre 1930 in Form einer historischen Betrachtung auf solche Möglichkeiten hin. *„Sieht man in einen modernen Tanzsaal, so spürt man jene Zuchtlosigkeit! Wir dürfen nicht glauben, dies sei erst eine Erscheinung der letzten Jahrzehnte, die uns die Flut ausländischer internationaler Tänze gebracht hat. Zuchtlosigkeit beim Tanz hat es immer gegeben, und wir wissen von strengen Erlässen fürsorglicher Stadtväter zur Sauberhaltung der Tanzereien schon im Mittelalter.“*⁴¹

Der Ruf nach gesetzlichen Maßnahmen (Verboten, Erlässen) wird von religiösen oder geistigen Reform- oder Erneuerungsbestrebungen immer dann laut, wenn diese Eiferer erkennen müssen, daß traditionelle Verhaltensweisen durch ihre eigenen neuformulierten Normen nicht abgebaut oder verdrängt werden. Die Angst, daß solche von ihnen heftig bekämpfte Erscheinungen die eigenen moralischen Grundsätze und ideologischen Positionen gefährden, ist immer ein Anzeichen von Unsicherheit.

In bezug auf den Tanz trifft diese Feststellung auf die ersten Kirchenväter Aurelius Augustinus und Ambrosius von Mailand genauso zu wie auf die Gnesiolutheraner um Cyriacus Spangenberg und Florian Daul und die Pietisten um Jacob Spener und August Hermann Franke. Immer stehen die kultischen oder erotischen Werbetänze im Zentrum der Kritik. Ambrosius von Mailand stellt 387 in einer Predigt mit beschwörenden Worten fest, daß „schamlose Reigen“, „obszöne Tanzschritte“ und der Wein den Verlust zahlreicher Seelen bringen.⁴²

Über 1000 Jahre später klagt der schlesische Pastor Daul in seinem Traktat: *„Aber am Tante werden sie nimmer müde / klagen vber keinen hunger / wenn sie gleich drey / vier tage nacheinander reneten / lieffen / tantzten und schwitzeten. Aber in der Kirchen können sie nicht ein stündlein bleiben / lauffen herauß / wo mans gestattet / ehe die Predigt halb aus ist / oder ja so bald der Pfarrherr von dem Predigtstuhl steigt / vnd den rücken keret / da hebt sich ein gerümpel / jeglichs wolt gern das erst in der Thür seyn / erwarten selten des Segens . . .“*⁴³ Mit drastischen Worten beschreibt dieser engagierte Dorfprediger die „unflätigen, leichtfertigen und ehrvergessenen Tänze“ an den verschiedenen Stellen seines sitten- und tanzgeschichtlich sehr aufschlußreichen Werkes. Eine kurze, aber zusammenhängende Passage charakterisiert das reale Volkstanzgeschehen

um 1569 im Dorf Schnellewalde bei Neustadt (Oberschlesien) recht eindrucksvoll. *„ . . . das sie oft durcheinander vnordentlich gehen vnd lauffen / wie die bisenden Kühe / sich werfen / schwingen vnd verdrehen / (welches sie jetzundt mit einem neuen namen / das ist verkördert heissen) / so geschiehet nun solch schendtlich vnverschempt schwingen / werffen / verdrehen und verkördern / von den Tantzteuffeln / so geschwinde / auch in aller Höhe / wie der Bawer den flegel schwinget / das bißweile den Jungfrauen / Dirnen vnd Mägdlen die kleider biß vber den kopff fliegen / oder werfens sonst zu boden / fallen auch wol beide / vnd anderes viel mehr / welche geschwinde vnd vnvorsichtig hernach lauffen vnd rennen / das sie vber einem hauffen liegen. Die gerne vnzüchtig ding sehen / denen gefellt solch schwinde / fallen und kleider fliegen sehr wol / lachens vnd sind fröhlich dabey / denn man machet jhnen gar ein fein Welch Bellvidere / etc.*

Welcher Knecht auch jetzundt die Mägd nicht wol schwingen vnd verkördern kan / mit demselben tanzet keine gerne / heißen ja in einem Gumpel / ein Brewscheit / das kein gelencke hat. Es ging auch mancher Knecht fein seuberlich am Tante / vnd ließ das verkördern wol bleiben / wen jhn die Mägd selber dazu nicht reizete / ja die Mägd werffen vnd schwingen nun die Knechte selber / wenn die Knechte zu faul seyn wollen.

*Vnd wo vorhin die Knecht vnd Gesellen / den Mägden vorge-tantzet (lieber solst du nit wunder hören vnd sehen) so tantzen jetzundt drey / vier Mägd den Knechten vor . . .“*⁴⁴

Die pietistischen Eiferer und ihre Stellung zum Tanz haben wir schon in unseren Eingangsbemerkungen dargelegt. Auch bei ihnen spricht aus all ihren Verbotsschriften die Angst, daß Spiel und Tanz ihre Lebensauffassung negativ beeinflussen und ihr Reformwerk gefährden.

Ähnliche Bedenken, nur auf einer anderen geistig gesellschaftlichen Basis, äußerten die Mitglieder der Jugendbewegung. Diesmal wurde der moderne Gesellschaftstanz zum Streitobjekt, den man mit ähnlichen Vorbehalten (ungezügelter Sinnlichkeit, Erotik, Sexualität) betrachtete und ablehnte. Da man sich von dem tradierten deutschen Volkstanz ein recht romantisierendes Bild geschaffen hatte, um so gewisse Formen und Strukturen für die eigene erzieherische Arbeit in ihren Gruppen zu übernehmen, wird er zum Gegenpol des modernen Gesellschaftstanzes, zum Mittel für den Aufbau einer neuen „moralisch

gesunden, gemeinschaftsfördernden“ Geselligkeit. Auch die vielen Polemiken gegen die moderne Tanzlust werden von der Befürchtung geleitet, daß dieses von der kapitalistischen Vergü- gungsindustrie gesteuerte Phänomen die Durchführung der eigenen Reformbestrebungen behindert. Obwohl man sich als Elite der Jugend fühlte, waren doch immer ihre Bestrebungen auf die ganze Gesellschaft gerichtet. Wilhelm Thost drückt diese Sorge in seiner Entgegnung auf die Thesen von Ch. Straesser, Birkenwerder Volkstanzkreis, über das Verhältnis von Volkstanz zum modernen Tanz recht deutlich aus. *„Man kann mit tödlicher Sicherheit darauf rechnen, daß die Kreise der Jugendbewegung, die sich mit Bewußtsein dem modernen Tanz zuwenden, über kurz oder lang der Bewegung abtrünnig werden müssen. Wer etwas anderes erwartet, hat wohl noch keinen allzu tiefen Blick in das Wesen der Jugendbewegung getan.“*⁴⁵

Mit der Abwertung des modernen Gesellschaftstanzes wurden auch die Tanzlehrer und ihre Schriften automatisch unter diesen negativ ideologischen Aspekten gesehen. Die Folge davon war, daß viele Volkstanzsammler die deutschsprachigen Tanzsachbücher und -lehrbücher des 18. und 19. Jahrhunderts nach dem Phänomen des Volkstanzes nicht befragen und auswerten. Als der Tanzlehrer Richard Beuß 1925 seine Sammlung von „Zwölf alten Heidetänzen“ veröffentlichte, wurde er zwar in einer Rezension von der Herausgeberin der Zeitschrift „Volkstanz“ gelobt, daß er alte Tänze in der Variation eines bestimmten Landstriches notierte, aber zugleich werden auch Zweifel geäußert, ob seine „fachliche einwandfreie Beschreibung“ mit den Termini technici der Tanzlehrer Schule machen wird.⁴⁶

Wegen dieser grundsätzlichen und ideologisch gefärbten Vorbehalte gegen den Gesellschaftstanz hat man auch niemals die Erfahrungen und Erkenntnisse, die dieser Berufsstand bei der Aufzeichnung von Tänzen gesammelt hatte, ausgewertet. In mühevoller Arbeit schuf man sich eigene verbale Notationsmöglichkeiten, deren einwandfreie Lesart und Deutung noch heute – selbst den jahrelang auf diesem Gebiet arbeitenden Fachmann oftmals vor schier unlösbare Rätsel stellt; denn die Volkstanzbeschreibungen dieser Zeitepoche setzten die empirische Tanzerfahrung, den im Lehrgang gelehrt und einstudierten Tanz voraus. Es sind eigentlich nur kurzschriftliche

Notizen, die die Schritt- und Raumstruktur erfassen, aber stilistische Details der Bewegung, regionale und nationale Charakteristika, völlig ignorieren. Als echte historische Quelle sind viele von diesen Tanzsammlungen wegen solcher fehlenden tänzerischen Details, aber auch wegen Vernachlässigung von individuellen Varianten und Beobachtungen zur Funktion des betreffenden Tanzes in der bäuerlichen Gemeinschaft heute nur noch bedingt verwendbar. Jede wissenschaftliche Benützung dieser Sammlungen setzt umfangreiche quellenkritische Studien voraus.

Die vielen Autoren, die meist pädagogischen Berufen angehörten, wurden in ihrer Studien- und Seminarzeit mit quellen- und stilkritischen Untersuchungen und Übungen konfrontiert, aber als engagierte Freizeitsammler und Volkstanzspezialisten konnten sie diese in sprachwissenschaftlichen und historischen Disziplinen bewährten Methoden nicht ohne weiteres auf ihren Forschungsgegenstand transponieren. Ebenso blieben die Mahnungen und Postulate von Ludwig Erk, die dieser für die Volkslied-Notation verlangte, im Bereich des Volkstanzes lange Zeit unerfüllt.

Jede Aufzeichnung sollte nach Erk als echtes historisches Dokument gestaltet werden. Nicht nur das Textgefüge und die melodischen Strukturen mußten mit Akribie erfaßt, sondern alle Zusätze und Veränderungen bei der Niederschrift sollten ebenso wie Beobachtungen über die Gewährsleute und Träger des Liedgutes exakt notiert werden.⁴⁷

Die meisten Sammler von Volkstänzen im 20. Jahrhundert beschränkten ihre Tätigkeit meist auf die verbale Niederschrift von traditionellen Volkstanzformen und Relikten mit ihren dazugehörigen Tanzweisen sowie auf deren „jugendgerechte Pflege“, ohne daß sie zusätzlich ihre empirischen Sammlungen mit historischen Quellen komparierten oder zusätzliche volkskundliche und kulturgeschichtliche Beobachtungen und Bemerkungen über Wesen und Funktion des gesammelten Gutes zusammentrugen.

Erst als Forscherpersönlichkeiten wie R. Zoder, R. Wolfram⁴⁸ und Hans von der Au⁴⁹, die sich der Volkskunde verpflichtet fühlten, bestimmten Aspekten des tradierten Volkstanzes größere wissenschaftliche Studien widmeten, eröffneten sie für die deutsche Volkstanzkunde neue Dimensionen, die nicht nur die Strukturen und Formen, sondern den Volkstanz in seiner

Ganzheit als kulturhistorisches Phänomen und Dokument mit der notwendigen sachkundigen Distanz betrachteten.

Mit diesen wissenschaftlichen Darstellungen wurde eine neue Sicht des tradierten Volkstanzes eingeleitet, die von den romanisierenden Vorstellungen der Volkstanzpflege-Organisationen gewissen Abstand nahm und realitätsbezogene Einblicke in das historische Tanzgeschehen des Volkstanzes zu vermitteln suchte. Natürlich waren auch diese Forscher noch nicht ganz frei von ihren Vorbehalten gegen den Gesellschaftstanz, wie ihre Ausführungen und Literaturverzeichnisse belegen. Auch sie werteten gewisse Quellen, darunter auch die Tanzsachbücher des 18. und 19. Jahrhunderts, für ihre Untersuchungen nicht oder nur ungenügend aus.

Die Nachrichten über den Volkstanz in den Tanzlehrbüchern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind in Quantität und Qualität sehr verschieden. Von vielen profilierten Vertretern der Tanzlehrer werden die bäuerlichen Tänze wegen ihrer Improvisationslust, ungezügelter Interpretation, unregelmäßiger Führung und turbulenter Sprünge abgelehnt. S. R. Behr steht dem traditionellen deutschen Tanz sehr aufgeschlossen und tolerant gegenüber.⁵⁰ Die städtischen Tanzmeister bemühten sich, in den bürgerlichen Schichten die hochstilisierten französischen Tanzformen einzuführen, die auf jegliche Improvisation und tänzerische Freizügigkeit des Einzelnen oder des Paares verzichteten. Alle Schrittkombinationen, Raumformen und Tanzmanieren waren festgelegt und mußten erlernt werden. Nichts war dem Zufall überlassen, alle Tanzformen waren „wohlgeordnet“. Ekstatische und erotische Werbetänze und Formen alter Brauchtänze (Hochzeit, Fastnacht, Neujahr) waren ihrer rationalistischen Geisteshaltung und somit ihren erzieherischen Absichten zuwider. Ähnlich wie die religiösen Eiferer verurteilten sie mit Argumenten frühbürgerlicher Verhaltensnormen diese Tanzarten als Mißbrauch.

Diese generelle Ablehnung des „teutschen“ Tanzes schließt aber nicht aus, daß sie in ihren Schriften, ähnlich wie die religiösen Traktate gegen den Tanz, zahlreiche recht aufschlußreiche Berichte und eigene Beobachtungen über die bäuerlichen Tänze ihrer Epoche weitergeben und auch ältere literarische Quellen zur Geschichte dieser Tanzgattung recht gründlich auswerten. Als wahres Musterbeispiel für diese Geisteshaltung repräsentiert sich das 1200seitige Werk des Leipziger Tanzmeisters

Gottfried Taubert. Dieser Tanzlehrer nennt seine Profession und sein Werk „rechtschaffen“, weil er sein gesamtes, hart erarbeitetes Wissen über Geschichte und Gegenwart des Tanzes zur Diskussion anbietet. Sein Streben, alle Phänomene des Tanzes zu beschreiben, historisch zu verfolgen und abzuleiten, ergab den gewaltigen Umfang seines Buches. Wir können in seinem Werk Betrachtungen über den deutschen und polnischen Tanz, über Schwerttänze in Niedersachsen, Thüringen und Leipzig, über Fastnachtstänze, über den Bettlertanz im Elsaß, über Bürger-, Böttger- und Büttnerstänze, über den Hochzeitstanz, über Adamstanz in Danzig und andere unsittliche Nackttänze in Leipzig und Halle, über den Tanz der Butterweiber zu Danzig, über Bauerntänze zum Neujahr, über den Tanz der theologischen Fakultät in Rostock zur Aufnahme eines Doktoranden und über zahlreiche andere Tanzbräuche seiner Zeit und der Historie mit detaillierten Quellenangaben nachlesen.⁵¹

Am ausführlichsten über den sogenannten deutschen Tanz berichtet der in Jena tätige französische Tanzlehrer Louis Bonin. Ein kurzer Auszug soll die Art und Weise der Beschreibung verdeutlichen: *„Das so genante Teutsche / oder gemeine Tantzen betreffend / ist solches nicht nur überall unter gemeinen Leuten in Gebrauche, sondern es kommt selbst bey Bällen an Höfen für / da man sich nach dem galanten oder Frantzösischen Tänzten / auch in diesem eine Lust schaffen will. Warum es teutsch heisset / weis ich keine rechte Ursache zu geben, dann mir ist bewußt / daß gemeine Leute und die Bauern in Frankreich ebenso herumspringen / daß es auf solche Weise / ebenso wol das Frantzösische Tantzen nennen könnte / jedoch / weil es im Teutschlande schon lange üblich / so bekam es den Namen davor / da man es doch vielmehr den gemeinen Sprung / oder das gemeine Tantzen nennen könnte.*

*Es ist auch mehr als zu gemeine / weil ja wie bereits gemeldet / keine Hochzeit gehalten wird / da man nicht diese Art tantzen darauf übet / ja wo man die angestellten Lustbarkeiten besucht / wird man die Gäste dabey auf teutsch Tantzen sehen . . . Die Haupt-Ursach zu den Mißbrauch / befördert die Trunkenheit / weil als denn nicht ein jeder seine Regungen so zu mässigen weis / daß sie in dem Schranken bleiben / vielmehr nimmt man allerlei ungereimte Dinge vor / da es dann entweder auf das Schreyen oder Springen / hinauslauffet.“*⁵²



Abb. 1 Paortanz 1716. Kupferſtich in G
Lambranzi, Neue und curieuſe theatraliſche
Tantz-Schul, Nürnberg 1716, I.8.



*Abb. 2 Hoffart-Tanz aus Pula. Volkstanz-
dokumentation 1976.*

Ausführlich äußert sich Bonin über „die gemarterten Frauenzimmer“ bei diesen Tänzen und kommt zu dem Schluß, das *„Teutsch tantzen / ist gar nicht verboten, das rechte Teutsche Tantzen aber / oder wie man es besser nennen kan / die Teutsche Führung / sie recht soll beschaffen seyn / bestehet sie aus lauter frantzösischen Schritten“*.

Die Tanzlust der Bevölkerung in dieser Epoche muß groß gewesen sein. Bonin beschreibt sie folgendermaßen: *„Sie hören eine Violin / fällt ihnen die Freude gleich in die Beine / da sie nicht eher ruhen können / biß sie ihre Lust im Springen ausgeübet. Ich tadle die Freude nicht, hingegen hasse den Exceß ...“*

Eine ähnliche Wertung des deutschen und polnischen Tanzes ist auch bei Gottfried Taubert zu finden, nur daß er an sehr verschiedenen Stellen seines Buches auf diese Volkstanzpraktiken eingeht, die, wie wir bereits sahen, nicht nur bei der bäuerlichen Bevölkerung dieser Zeit im Gebrauch waren, sondern die auch von bürgerlichen und zuweilen auch von adeligen Kreisen übernommen wurden.

Der in Nürnberg lebende Tanzlehrer Gregorio Lambranzi publizierte 1716 Inventionen zum frühbürgerlichen deutschen Bühnentanz und läßt sie von dem berühmten Kupferstecher dieser Epoche, Georg Puschner, illustrieren. Dieses Werk ist ein wichtiges Dokument zu den Anfängen des bürgerlichen Balletts in Deutschland. Eine Analyse der in seinem Buch veröffentlichten Tanzvorlagen und kurzen Ballettszenen, die man als Einlagen in Singspielen, Komödien, bei Maskenfesten und Bällen tanzte, zeigt einprägsam, daß diese vornehmlich aus dem bürgerlichen Lebensbereich genommen wurden. Kaufleute und Händler aus verschiedenen Nationen, Handwerker, Soldaten und Bauern stellen sich in ihrer typischen Kleidung auf der Bühne vor. In kurzen Tanzabläufen werden Böttcher, Schmiede, Schneider, Schuster, Schiffer, Gärtner, Bildhauer szenisch repräsentiert, die in ihren Tänzen stilisierte Arbeitsbewegungen ausführen, ähnlich wie sie auch in tradierten Volkstänzen anzutreffen sind. So wird bei allen Schustertänzen der Draht gewickelt und gezogen. Bei der ikonographischen Darstellung von Lambranzi (II, 30) ist er als tänzerisches Attribut noch sichtbar vorhanden, während er in den volksläufigen Formen nur symbolisch angedeutet wird.

Die Bauertänze werden in diesen Abbildungen und wört-

lichen Beschreibungen recht differenziert, aber immer etwas plump und ungeschickt dargestellt. So zeigt der Bauertanz (Abb. I, 8) eine Figur, die sich in einem Volkstanz der deutschen Minderheit in Ungarn (Totvasony, Pula, Moragy) bis zur Gegenwart im Hoffarttanz („stolze Hoffärtige“) erhalten hat.⁵³ Diese wenigen Bemerkungen ersetzen keine systematische Auswertung, sie sollen nur generell auf den volkskundlich informativen Charakter dieser Veröffentlichung hinweisen. Ohne diese Publikation in ihrem Quellenwert zu überschätzen, muß man doch hier feststellen, daß wissenschaftlich vergleichende stil- und quellenkundliche Untersuchungen der hier enthaltenen Tanzbeschreibungen, Texte, Melodien und Kupferstiche für die deutsche Volkstanzkunde gewinnbringend sind.⁵⁴

Die Fabeln und Vorlagen der frühbürgerlichen Tanzbühne in dieser Epoche übernehmen in ihren naiv realistischen Darstellungen zahlreiche ursprüngliche Elemente, Formen und Motive der tradierten Volksüberlieferung. Nicht nur regionale und lokale Tanzformen, sondern auch ausländische Tänze werden den Zuschauern in mehr oder minder charakteristischen Interpretationen vorgestellt. Ohne voreilige Schlußfolgerungen zu ziehen oder leichtfertige Hypothesen aufzustellen, muß in Betracht gezogen werden, daß solche Bühnentänze auch vom Volk übernommen und dann auf traditionelle variable Weise weitergepflegt wurden. Diese Vermutung wird durch die Tatsache gestützt, daß diese Tänze in Schulkomödien und deutschen Singspielen meist durch Gymnasialschüler und Studenten aufgeführt wurden, obwohl schon in dieser Zeit professionelle Schauspieler mit Komödien und Stegreifspielen durch die Lande gezogen und auf Messen und Jahrmärkten ihre „Komödienbuden“ aufstellten und ebenfalls solche Tanzeinlagen in ihr Programm aufnahmen.

Allgemein kann man für die zahlreichen Tanzlehrbücher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts resümieren, daß alle prominenten städtischen Tanzlehrer den deutschen Tanz für die bürgerlichen Tanzfestlichkeiten (einschließlich der tradierten Hochzeitstänze) und für ihre Tanzböden als Erziehungsmittel ablehnen, aber, sobald sie als Ballettmeister in Singspielen und Komödien mitarbeiten, benutzen sie diesen wie auch ausländische Formen zur Charakterisierung agierender Personen und Bevölkerungsgruppen. Auch bei den höfischen „Wirtschaften, Karussells, Bauernhochzeiten und Aufzügen“ werden

in ähnlicher Weise traditionelle Volksüberlieferungen und volkstümliche Motive in Tanz, Musik und Brauch zur Festgestaltung verwendet.⁵⁵

Die Tanzlehrer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die englischen Mehrpaartänze im bürgerlichen Ballsaal dominieren, haben zum traditionellen deutschen oder auch schwäbischen Tanz kein abwertendes Verhältnis mehr. In seinem zweiten Lehrbuch von 1772 behandelt C. J. v. Feldtenstein die deutschen Überlieferungen unter der Rubrik „Anweisungen zu verschiedenen Nationaltänzen“ gleichberechtigt neben dem Tanzgut ausländischer Völker. Hier widmet er dem Menuett und dem polnischen und englischen Tanz eigene Kapitel und behandelt den „Teutschen, Schwäbischen, Hannak, Masur, Kosak, und ungarischen Tanz“ in einem großen Abschnitt. Alle Polemik ist verschwunden. In seinen Bemerkungen über den schwäbischen Tanz führt er aus, daß man von ihm und „dem vorübergehenden deutschen Tanz, vieles wegen seiner vielen Veränderungen von Schritten und Wendungen sagen könnte“⁵⁶. Immer wieder wird bei der Beschreibung des deutschen Tanzes auf die lebendige Improvisation der Tänzer hingewiesen, die sich weder an festgelegte Schrittmuster noch an Raumfiguren hielten. Der Rhythmus der Musik und das tänzerische Vermögen des einzelnen Paares bestimmen den Ablauf und die Gestaltung. Trotz dieser Erkenntnis versucht Feldtenstein, das Grundmodell des mehr oder weniger variierten Tanzschrittes des traditionellen Walzers zu fixieren. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang sein Hinweis, daß derjenige, der die Grundstruktur begriffen hat, nur einen schwäbischen Tänzer zu sehen braucht, um diese Kunst nach der Natur zu erlernen.

Wegen seines instruktiven Charakters soll hier ein kurzer Auszug zum schwäbischen Tanz (Walzer) von Feldtenstein erfolgen. „Die Führung in diesem Tanze, bleibt frey und uneingeschränkt. Jeder Tänzer kann seine Tänzerin nach eigenen gefallen, durch Cirkelwendungen, Touren in Bewegung setzen, nur muß er die Reihe in obacht nehmen und ist dazu nur ein einziger Hauptschritt (wann die Gelegenheit ermangelt von einem Lehrer mehrere zu erlernen) nötig, den ich hiermit auf eine ganz leichte, deutlich, und mir nur möglichste Art, sogleich bequem seyn soll, vorlegen will. Es dürfen die Tanzenden sich nur eines Schrittes von drey Theilen bedienen, und solchen die

mehreste Zeit, mit ganz willigen oder schlappen Knie formieren und das Tempo in den drey Theilen gleich denen Schlägen, dreyer Schmidehammer nachahmen oder wann sie sich durch Zählung der Schritte darinnen glauben besser üben, so dürfen sie nur 1— 2, 3, das ist, die Benennung eines langsam, und die Benennung 2, 3 geschwind zählen, oder aussprechen, so werden sie ganz leicht den tanzenden Schritt nach der Natur der Musik erhalten, und eine kleine Dreistigkeit wird übrigens nebst kurzer Anweisung, oder wenn sie nur einen geschickten schwäbischen Tänzer sehen, und nach der Natur nachahmen, bald das hervorbringen, daß man auch zur Abwechslung des Vergnügens ein schwäbischer Tänzer seyn kann.“

Ohne hier in literarische Bezirke vorzudringen und entsprechende Quellen auszuwerten, muß doch kurz ein Hinweis auf den jungen tanzenden Goethe gegeben werden, der in Sesenheim und auch in seinem späteren Leben ein begeisterter Tänzer des schwäbischen Tanzes gewesen ist. Er bestätigt in „Dichtung und Wahrheit“, daß er bei einem französischen Lehrer Tanzunterricht genommen hat, der ihm das Menuett und andere Gesellschaftstänze beibrachte, aber das Walzen lernte er von den beiden hübschen Töchtern dieses Mannes, „was ihnen freilich beschwerlich ward, mir nach und nach das Walzen und Drehen einzulernen“. In Sesenheim mit der Pfarrerstochter Friederike konnte er seine erworbenen Fähigkeiten anwenden, denn „die Allemande, das Walzen und Drehen war Anfang, Mittel und Ende“ aller Tanzvergnügen.

Für Johann Kattfuß ist der Ländler oder Walzer „in den Schranken der Modestie ein sehr angenehmer Tanz“. Er zeigt das notwendige Verständnis, daß diese Tanzart zum Lieblingstanz der Gesellschaft aufgestiegen ist. Er gibt für die Haltung und Interpretation wertvolle Hinweise, um die Drehbewegung flüssig ausführen zu können. „Will man den Ländler recht brillant machen, so nehme er sich zur Regel an: daß der zweyte Pas zur linken Hand scharf hinausgeschliffen, der zweyte Pas zur rechten hingegen hereinwärts gezogen und geschliffen werden muß (Tab. III, Fig. L). Dieses Schleifen erhält den Tänzer sehr leicht in der Balance, welches ein Hauptstück beyrn Ländern, wie in jedem Tanze, ist.“ Als Abschluß seiner Ausführungen weist er darauf hin, daß es jetzt Mode geworden ist, die englischen Mehrpaartänze mit zwei Walzertouren zu vermischen und „kein Vortänzer, der sich seiner Dame vorzüglich zu

*empfehlen gedenket, das weglassen darf.*⁵⁷ Recht ausführlich beschrieb Kattfuß auch die Allemande, den Schottisch und die Polonaise. Als Anhang veröffentlicht er eine von ihm arrangierte Quadrille, eine Tanzgattung, die von nun an in keiner Tanzschule des 19. Jahrhunderts mehr fehlt. Auf den Seiten 126 bis 137 stellt er in knapper und präziser Form die Tanztechnik der englischen Mehrpaartänze mit ihren zahlreichen ganzen und halben Touren recht übersichtlich dar. Viele der in den Tanzsachbüchern zwischen 1750 und 1800 beschriebenen Touren und Aufstellungsformen der englischen Mehrpaartänze finden sich in den tradierten „großen und kleinen Bunten“ aus Norddeutschland, Dänemark und Schweden in gleicher oder variiert Form wieder.

Nur durch exakte interethnische Vergleiche der tradierten Formen einerseits und durch komparative Studien mit den Beschreibungen der Tanzlehrer andererseits – hier sind natürlich auch die englischen und französischen Lehrbücher dieser Epoche mit auszuwerten – kann die Frage nach der Ursprünglichkeit und Entwicklung dieser Tanzformen und ihren Wechselbeziehungen beantwortet werden. Jede oberflächliche Schlußfolgerung nach der Priorität dieser oder jener Seite ist zurückzuweisen. Nur langwierige Struktur- und Formanalysen und Vergleiche zwischen den in Frankreich, England, Deutschland, Dänemark von den Tanzlehrern und Ballettmeistern verbreiteten und notierten Gestaltungen mit den in europäischen Ländern tradierten Volkstänzen stellen in Verbindung mit historischen und literarischen Studien fachwissenschaftlich vertretbare Schlüsse in Aussicht.

Die zu diesem Thema vorhandene Materialfülle mit ihren sprachlich terminologischen Problemen, zahlreichen Varianten und Kontaminationen macht eine exakte Klärung zeitraubend und -aufwendig. Wahrscheinlich durchdringen sich bei dieser Tanzgattung wechselseitig traditionelles Angebot und stilisierte Übernahme im positiven Sinne, dieser dialektische Prozeß ist nicht so sehr im strukturell formalen, sondern im interpretatorischen Bereich (wie regionale Ausführung der Schritte, Haltungen, Tempi, Agogik, Dynamik) ablesbar. Leider sind viele dieser Charakteristika weder in den Volkstanzsammlungen noch in den Tanzlehrerbeschreibungen enthalten, sondern müssen durch mühselige Studien mit quellenkritischen Methoden aus der gesamten Literatur eruiert werden.

Diese Mehrpaartänze wurden nicht nur durch den Tanzmeister angereichert und stilisiert, sondern auch Ballettmeister nahmen sich dieser Gattung an und stellten sie als Schautänze auf die Bühne. Diese Gestaltungen haben natürlich auch eine gewisse Vorbildwirkung auf die Zuschauer, die sich allerdings um 1750 auf Adel und städtisches Bürgertum beschränkt. Selbst berühmte Choreographen wie J. G. Noverre (1727-1810) verwendeten diese Tanzform. Joseph von Sonnenfels gibt in seinem 50. Schreiben über die Wiener Schaubühne am 31. Dezember 1768 folgende kritische Betrachtung zur schöpferischen Arbeit von Noverre, der neben seiner Choreographentätigkeit am Theater auch als Tanzlehrer der kaiserlichen Familie angestellt war.

*„Anfangs suchte er, was den Balletten von Seiten der Pas de deux mangelte, durch seine Contretänze zu ersetzen; er besitzt darinnen ein eignes unerschöpfliches Talent, die Reihen in unendlichen mannigfaltigen Linien, Krümmungen und Figuren zu verschlingen, und was dabey wohl die größte Aufmerksamkeit verdienet ist, die geschickte Auflösung dieser Verschlingungen, wo immer jede Tänzerin ihren Tänzer, und beide ihren eigenen Standort wieder erhalten. Diese Contretänze wurden Anfangs mit ungemeinem Beifall aufgenommen; aber dadurch allein konnten sich Ballette nicht erhalten.“*⁵⁸

In der Geschichte des Tanzes ist diese Situation nicht ungewöhnlich, schon seit den Anfängen des Ballettes werden sowohl Volkstänze als auch neugeschaffene und stilisierte Gesellschaftstänze als Schauobjekt für die Bühne bearbeitet. Die Rezeption dieser Gestaltung in Verbindung mit dem praktischen Tanzgeschehen der Gesellschaft ist bisher noch nicht untersucht worden. Wir wissen von Modetänzen des 20. Jahrhunderts, daß sie durch Aufnahme in Revuen, Filmen und Fernsehdarbietungen zum kurzlebigen Schlager werden. Ebenso ist bekannt, daß die Darbietungen professioneller oder halbprofessioneller Folklorensembles in Gebieten, wo noch traditionelle Tanzüberlieferungen in der dörflichen Festkultur zu finden sind, auf die Tanzenden nicht ohne Einfluß bleiben, aber aus historischer Sicht ist dieses Phänomen noch völlig ungeklärt, obwohl Tänzerinnen und Tänzer wie Sänger und Schauspieler sowohl die Kleidermode als auch gewisse Formen der geselligen Unterhaltung ihrer Zeit oft mit Nachdruck geprägt haben. Auch solche Aspekte müssen bei einer tiefgründigen kulturhistorischen Stu-

die über das Verhältnis von Volks- und Gesellschaftstanz einer Epoche ebenfalls ihre Berücksichtigung finden.

Nach den Freiheitskriegen mit seinen für die progressive Jugend enttäuschenden Ergebnissen setzt eine große Tanzwelle ein. In den Tanzsachbüchern, die zwischen 1814 und 1848 erschienen sind, wird nun der Walzer zum „Nationaltanz der Deutschen“ erklärt. In den verschiedenen Landschaften und Regionen wird er nicht nach stilisierten Normen der Tanzlehrer – viele Mitglieder dieser Profession lehnten diesen Tanz entschieden ab, weil er das kunstvolle Menuett aus den höfischen und bürgerlichen Ballsälen verdrängt hatte! – sondern nach der traditionellen Überlieferung getanzt, die von progressiven Tanzlehrern auch in ihren Schriften akzeptiert wird. Für den Gießener Tanzlehrer Paul Bruno Bartholomay ist diese Tatsache ganz natürlich. Er schreibt: *„Es ist erklärlich, daß ein so beliebter und daher so ausgebreiteter Tanz auch verschiedene Abarten zählen müsse. Diese modifizieren sich nach dem vorherrschenden National-Charakter: der pasate Tiroler walzt langsam, der Steyrer und der Salzburger mischen zierliche Figuren ein, der Norddeutsche ländlert und an vielen Orten des mittleren Deutschlands, wie auch hier ist der sogenannte erschöpfende Langaus die beliebte Tanzart in diesem Genre.“*⁵⁹

Der in Thüringen tätige Tanzlehrer Julius Kurth führt in seinem Tanzbuch sechs Walzerarten an:

1. Der langsame Walzer (3/4)
2. Der Ländler-Walzer (3/4)
3. Der Wiener- oder Raschwalzer (3/8)
4. Der russische Walzer (2/4)
5. Der Wechselwalzer mit 2 Damen
(auch valse d'trois) (3/4)
6. Der Marschwalzer (3/4 und 4/4)

„Die Pas dieser Walzerarten zu beschreiben ist der Tendenz des Buches entgegen“, äußert sich J. Kurth. Damit wird eingestanden, daß die Grundschriffe so bekannt sind, daß sich eine detaillierte Beschreibung erübrigt. In dieser Zeit hat sich nach der Walzermusik das Galoppieren als modische Neuerung in den Ballsälen eingebürgert. Ob es für diese Variante volksläufige Vorbilder gibt, konnte ich bisher noch nicht ermitteln, aber wenn man die große Variationsbreite und Kontaminationen dieses Drehtanzes ansieht, dann dürfte auch diese Erscheinung auf traditionelle Überlieferungen zurückgehen. Kurth nimmt diese

Mode wohl wahr, aber wendet sich mit Worten gegen diese Praxis: *„Das Galoppieren nach Walzer-Musik mag den jungen Herren wohl gefallen, schön und richtig kann es aber nicht genannt werden; überhaupt, da es sehr anstrengend ist. Viele auch sehr ennuyirt und nur Wenige sich im richtigen Takte bewegen können, so dulde der Vortänzer es gar nicht und macht deshalb auf der Tanzordnung ein N. B.“*

*‘Es wird gebeten, auch Walzer-Musik nicht zu galoppieren’*⁶⁰. Der Berliner Unisversitätslehrer A. Freising klagt vierzig Jahre später noch über diese „Unsitte“ und fordert alle Tanzlehrer auf, das „Galoppieren im Wiener Walzer“ sowohl in den Unterrichtsstunden als auch auf den Bällen zu untersagen.⁶¹ Diese Feststellung belegt unsere geäußerte Hypothese, daß es sich hier vielleicht doch um eine traditionelle Bewegungsart handelt; denn modische Neuerungen waren auch in dieser Zeitepoche bald vergessen und haben sich nicht so lange gehalten.⁶²

Die Autoren, die dem Walzer besondere Aufmerksamkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts widmen, sind auch anderen Volkstänzen gegenüber recht aufgeschlossen. So beschreibt der schon genannte Gießener Tanzlehrer Bartholomay nach der Ballett-Terminologie außer Walzer und Triolett-Walzer auch zahlreiche ausländische Tänze, wie Fandango, Chica, Shawltanz, Guaracha, Cachucha, Zorongo, Mazurka, um hier nur einige anzuführen. Auch der Tampet (Tempête) wird mit seinen damals üblichen Touren eindeutig fixiert.⁶³

Bartholomay ist nicht der einzige Tanzlehrer seiner Zeit, der die folkloristischen Tänze genau beobachtet und versucht, sie in das Lehrprogramm aufzunehmen.

Der in Wien als Theatertänzer angestellte und später an der Königl. Preuß. Landesschule in Pforta (bei Naumburg) wirkende Tanz- und Gymnastiklehrer Franz Anton Roller berichtet über seine Erfahrungen, Nationaltänze darzustellen. Nach seiner Ansicht ist dies auch für geübte Berufstänzer deshalb so schwierig, *„weil die Kunst und reichste Phantasie nicht ausreicht, ohne durch Völkerkunde und deren Sitten in den Stand gesetzt zu seyn, eine Darstellung zu geben, woran das erkannt werden soll, für was es ausgegeben ist.“*⁶⁴

Den Ländler beschreibt er in Gedichtform und fügt hinzu: *„Dies ist das Bild des österreichischen Ländlerers und es gewährt jedem Mann Vergnügen, zuzusehen. Wir Theatertänzer haben manchen Ausflug auf das Land zu einem Kirchweihfeste gemacht,*

wenn es die Zeit erlaubte, wir sahen mit der größten Aufmerksamkeit zu, ahmten es zu Hause nach und mußten uns gegenseitig gestehen, daß wir es nicht getreu wiedergeben konnten, wir machten es zu künstlich, es war nicht mehr die naive gekünstelte Natur.“⁶⁵

Auch er beschreibt in seinem Werk Langaus, Polonaise, Mazur, Kosak, den ungarischen und schottischen Tanz.

Ohne das Thema groß auszuführen, muß darauf hingewiesen werden, daß nicht nur ausländische Volkstänze, sondern auch deutsche und österreichische auf der Tanzbühne als Divertissement oder Solotanz erscheinen.⁶⁶

Tanzfolklore auf der Ballettbühne hat vom frühen 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart immer ihren ständigen Platz gehabt. Wie groß die theatralischen Stilisierungen und Bearbeitungen auch sein mögen, immer sprechen diese Darstellungen doch für das Interesse der Zuschauer an der Folklore. Diese Aspekte „Tanzfolklore auf der Bühne“ und „Das Verhältnis von Original und choreographischer Bearbeitung“ müßten einmal grundsätzlich untersucht werden. In seinem bisher unveröffentlichten Manuskript sammelte der Berliner Tänzer Armint Freising um 1858 zahlreiche Choreographien von verschiedenen Ballettmeistern und beschrieb recht genau Raumwege, Aufstellungen und Tanzschritte. In diesem Manuskript werden auch Kegel-Quadrille, Steyrischer National Pas, verschiedene Bauerntänze aus Opern und Balletten, Kosak, Polka, Redowa, Mazurka, Tempête Galopp, Fischertanz, Allemande recht instruktiv fixiert. Auch diese Ausführungen sind ein Beleg dafür, daß Volkstanzformen im Ballettschaffen aller europäischen Bühnen auch für die Entwicklung des romantischen Balletts von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren.⁶⁷

Ein inniges Verhältnis zum Volkstanz seiner Heimat zeichnet den steiermärkischen Tanzlehrer Eduard Eichler aus. In mehreren Veröffentlichungen möchte er die traditionellen Tänze zu Modetänzen stilisieren, wie es ähnlich mit der Tyrolienne geschehen ist. Als Bühnentänze fanden seine Anregungen Beachtung, wie wir schon nachgewiesen haben, aber als Balltanz konnten sich seine Alpen-Quadrillen nicht behaupten.⁶⁸ In Verbindung mit diesen Neuschöpfungen publizierte er interessante Details zum tradierten Volkstanz. Eine kleine Leseprobe mag dies verdeutlichen: „*Alles vergißt hier beim heimatlichen Reigen die Plage des schwülen Tages, jede Mühseligkeit der Lebensbe-*

schwerde ist vergessen, der Alpensohn dreht kräftig die freundliche Sennerin beim flinken Sprunge in mannigfaltigen Windungen der Arme, im Kreise herum, und bildet bald hier, bald da eine zierlich befensterte Laube, um dadurch seiner beglückten Dirne mit verlangender Sehnsucht in das Auge zu schauen. Innig vertraut faßt der jodelnde Bube die schucke Sennerin ums Mieder, verwickelt sich gänzlich im Armgewinde mit ihr, so, daß es scheint, als wollten Beide nimmermehr sich lassen. Arme und Hände sind gänzlich verschlungen, ein unauflösbarer Knoten hat sie verwebt, Lippe und Lippe ladet zum ewigen Kusse der Liebe ein. Der fremde Wanderer meint nun wirklich, Bube und Dirne werden nicht leichtlich sich aus solcher Verkettung lösen – höher wird die Aufmerksamkeit gesteigert, doch ehe man sich's versieht, schau! da schmiegt sich der Tänzer oder die Tänzerin, und beide haben sich künstlich befreit; mit einem jodelnden Juchzer schnellt sich der Alpensohn aufwärts, umfaßt seine Dirne mit beiden Händen, um dann wieder, wie früher, das tanzende Armspiel zu beginnen.“⁶⁹

Das Interesse an den europäischen Volkstänzen zur Gestaltung von Gesellschafts- und Bühnentänzen bleibt bis zur Jahrhundertwende bestehen. Bernhard Klemm beschreibt in seinem „Katechismus der Tanzkunst“, von dem zwischen 1855 und 1910 acht Auflagen erschienen sind, den in vielen nord- und mitteldeutschen Landschaften überlieferten Großvateranz oder Kehraus mit seinen sechs Teilen.⁷⁰ Es handelt sich hier strukturell gesehen um eine Tanzsuite, die sich aus folgenden Tänzen zusammensetzt: Rundgang, Tyrolienne, Schubkarren, Herr Schmidt, Reichsverweser und Rundgang mit Abschlußwalzer. Den wörtlichen Beschreibungen werden die vollständigen Melodien beigegeben, eine Praxis, die in dieser Zeitepoche eine Ausnahme ist.

Auch andere Tänze aus folkloristischen Regionen wie Rheinland, Varsoviene, Kreuzpolka, Redowa, Krakowiak, Sizilienne werden ausführlich dargestellt. In der letzten, von Gustav Engelhard ergänzten und redigierten Ausgabe finden wir schon Twostep und Boston, zwei Tänze aus Amerika.

Auf die Tanzsachbücher von A. Czerwinski und R. Voß und ihre Bedeutung für den deutschen Volkstanz haben wir bereits verwiesen. Ihre Ausgaben sind für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für alle Gesellschaftstanzlehrer richtungsweisend. Es ist unmöglich, in diesem Zusammenhang alle Tanzlehrbücher

anzuführen, nur auf die Arbeit von Albert Zorn sollte noch verwiesen werden. Der erste Teil dieser Publikation ist ein wertvolles Lehrbuch der klassischen Tanztechnik. Als Tanzbeschreibungen werden Bemerkungen zum Walzer, Zweischrittwalzer, Dreischrittwalzer, Wiener Walzer, Russischen Walzer, Ungarischen Walzer, Galoppwalzer, Varsoviene, Schottisch, Rheinländer, Krakowiak und Mazurka gegeben.⁷¹

Im gleichen Maß, wie sich die bürgerliche Jugendbewegung für die Erneuerung des Volkstanzes und einer jugendgerechten Pflege einsetzt, wie in Heimatgruppen und Trachtenvereinen neben Mundart, Lied, Musik auch tradierte Tanzformen bewahrt werden, geht das Interesse der Tanzlehrer als Berufsstand am Volkstanz immer mehr zurück. Die kapitalistische Vergnügungsindustrie mit ihren Zwängen entthronte immer mehr den freien Tanzmeister und Maître de Plaisir der bürgerlichen Gesellschaft. Aus ökonomischen Gründen mußte sich dieser Berufsstand den neuen, von dieser Industrie diktierten modischen Gegebenheiten anpassen.

Nach dem ersten Weltkrieg nahmen sie in verstärktem Maße die aus Amerika importierten neuen Modetänze in ihr Lehrprogramm auf. Sie versuchten, auf ihren jährlichen Fachkongressen selbst neue Modetänze zu gestalten. Ihren Bemühungen blieb der gewünschte Erfolg versagt, weil ihnen das notwendige Instrumentarium fehlte. Die Schallplatten- und Musikverlage bestimmten mit ihren internationalen Verbindungen und Absprachen den Charakter und die Form der Tanzmusik sowie die dazugehörigen Tänze. Meist mußten die Tanzlehrer der modischen Entwicklung nachlaufen, wie die Geschichte von Charleston, Shimmy, Rock'n Roll, Twist, Beat und anderer kurzlebiger Modetanzformen der vergangenen Jahrzehnte anschaulich dokumentierte. Ehe sich die Tanzlehrer von neuen Tänzen stilisierte und lehrbare Formen geschaffen hatten, wurden diese meist frei improvisierten Modetänze schon wieder durch andere verdrängt. Tanzunterricht und Tanzwirklichkeit waren – wie so oft in der Geschichte des Gesellschaftstanzes – nicht kongruent. Als Trainer von Turniertanzklub und -paaren erschloß sich dem Lehrer für Gesellschaftstanz neben seiner Unterrichtstätigkeit im Anfängerkreis – noch immer gehört die Tanzstunde zum Erziehungsprogramm – ein neues Betätigungsfeld, das durch die exklusive Art seiner Mitglieder und ihres

Auftretens in Frack und Abendkleid einer gesellschaftlichen Aufwertung gleichkam.

Unsere Ausführungen hatten die Aufgabe, auf die in den deutschsprachigen Tanzlehrbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts gespeicherten Bemerkungen und Informationen zum Volkstanz hinzuweisen. Eine gründliche Auswertung der in diesen Sachbüchern überlieferten Nachrichten und Quellen muß zukünftigen speziellen vergleichenden Studien vorbehalten bleiben.

Als Resultat dieses kleinen Exkurses kann die Erkenntnis formuliert werden, daß die zahlreichen Wechselbeziehungen zwischen Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz auch bei Einzeldarstellungen von Tanzfamilien und -gattungen nicht negiert werden dürfen. Das tänzerische Geschehen einer Zeitepoche muß immer ganzheitlich sowohl mit den historischen Methoden als auch durch systematisch komparative Analysen erfaßt und gewertet werden. Nur durch solche komplexen Untersuchungen werden die vielfältigen Wandlungen des Tanzes als kulturhistorisches Phänomen begreifbar. Die schöpferischen Leistungen und das tänzerische Vermögen der verschiedenen Bevölkerungsschichten werden dann sichtbar. Nicht nur für historische und volkskundliche Studien, sondern vor allem auch für eine auf wissenschaftlicher Grundlage bemühte und bewahrende Volkstanzpflege sind diese globalen Untersuchungen notwendig, um vom Tanzgeschehen in den vergangenen Epochen und bei der Wertung von Relikten dieser Entwicklung reale und wirklichkeitsbezogene Abbildungen und Kenntnisse zu erhalten.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Behr* datierte das Vorwort seines Buches „Anderer Theil der Tantz-Kunst, oder ausgesiebte Grillen, sowohl über sein herausgegebenes Tantz-Buch selbst“ am 1. Januar 1703. Danach mußte seine „Anleitung“ schon 1702 erschienen sein. Entweder hat sich bei der Datierung oder bei der Jahresangabe im Titel der „Anleitung“ ein Druckfehler eingeschlichen. Siehe mein Nachwort zur Reprintausgabe von *Behr*, S. R.: *L'Art de bien danser, oder Die Kunst wohl zu Tanzen*. 1713, Leipzig 1977, S. XXXIII.
- ² Die Bücher von J. *Pasch* (1707), S. R. *Behr*, (1713) und G. *Taubert* (1717) sind in den letzten Jahren als Reprintdrucke im Verlag des Zentralantiquariats der DDR zu Leipzig in der Reihe „documenta

- choreologica“ erschienen. Das mit kunstvollen Kupferstichen illustrierte Werk von G. *Lambranzi* wurde von VEB Edition Peters in Leipzig 1976 als fotomechanischer Nachdruck wieder herausgegeben.
- ³ Zwischen 1525 und 1671 sind 13 christliche Polemiken und Traktate über den weltüblichen Tanz als Druckwerke erschienen. Die wichtigsten Autoren waren: Melchior *Ambach* (1543), Johann *Böschenstein* (1533), Florian *Daul* (1569), Johann *Geiler von Kaiserberg* (1574), Caspar *Gruner* (1525), Johann Ludwig *Hartmann* (1677), Johann *Münster* (1594, 1602), Jacob *Ratz* (1545), *Schauplatz der Dantzenden* (1671), Cyriacus *Spangenberg* (1661), *Theatrum Diabolorum* (1575). Genaue Titelaufnahmen und Standortangaben siehe *Petermann*, Kurt: Tanzbibliographie, Leipzig 1966, S. 136 – 165. Das aufschlußreiche Werk von *Daul*, Florian: *Tantzteuffel*, 1569, erscheint 1979 als Reprintausgabe im Zentralantiquariat der DDR zu Leipzig.
- ⁴ *Taubert*, Gottfried: *Rechtschaffener Tantzmeister . . .* Leipzig 1717, S. 1014.
- ⁵ *Bonin*, Louis: Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanzkunst: Worinnen Gründliche Nachricht anzutreffen / wie dieses höchst nützliche Exercitium Sowol vor Alters / als anjetzt / beschaffen; Auch wie man zur richtigen Erlernung desselbigen / und zu manirlichen Aufführungen / sowol unter seinsgleichen / als unter fürnehmen Personen / gelangen kann . . . – Franckfurt und Leipzig 1712.
- ⁶ *Mattheson*, Johann: *Critica musica*, Hamburg 1722. S. 114 – 115.
- ⁷ Folgende Autoren führten in dieser Epoche gegen die Tanzlust einen erbitterten Kampf: Stanisl. Reinh. *Acxtelmeier* (Augsburg 1707), Georg *Albrecht* (Schwäb. Hall 1705), Siegmund *Beerensprung* (Leipzig 1700 und Buedingen 1720), Aug. Hermann *Franke* (Halle 1697), M. Jacob *Ernst* (Altenburg 1693), Alethophilus *Eusebius* (1703), Günther Aeg. *Hellmund* (1719), Joh. Daniel *Hernschmidt* (1709), J. C. *Henker* (Leipzig 1701), J. W. *Kellner von Zimmendorf* (Augsburg 1716), Christoph Matthäus *Seidel* (Halle 1698 und Berlin 1719), Christl. Sendschreiben (1712).
- ⁸ Zitiert nach: *Daul*, Florian: *Tantzteuffel . . .* Frankfurt 1569, S. 96a.
- ⁹ *Vogel*, Johann Jacob: *Leipziger Geschichtsbuch oder Annalen*, Leipzig 1756, S. 920; *Schering*, Arnold: *Musikgeschichte der Stadt Leipzig*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 267.
- ¹⁰ *Taubert*, Gottfried: *Rechtschaffener Tantzmeister . . .* 1717, Reprintausgabe Leipzig 1976, Nachwort, S. XX.
- ¹¹ *Behr*, Samuel Rudolph: *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst*, Leipzig 1703.
- ¹² *Rauch*, Else v. [d. i. Antonie Robolski]: *Das große Buch der Tanzkunst*, Berlin 1908.
- ¹³ Um diese These mit einigen Beispielen zu belegen, sollen folgende Hinweise dienen: Der „Katechismus der Tanzkunst“ von Bernhard *Klemm* erschien in der 1. Auflage 1855. Die 8. Auflage wurde 1910 unter dem Titel „Handbuch der Tanzkunst“ herausgegeben. A. *Freisings* „Neuestes Saison-Tanz-Album“ erreichte 1885 die 12. Auflage. „Die Tanzkunst“ von Bernhard *von Alvensleben*, Erstausgabe 1898, wurde 1924 in 6. Auflage ediert.
- ¹⁴ *Hoerburger*, Felix, und Jan *Raupp*: *Deutsch-slawische Wechselbeziehungen im Volkstanz*, Leipzig 1957. *Martin*, György: Die Branles von Arbeau und die osteuropäischen Kettentänze, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 15 (1973), S. 101 – 128. *Pesovar*, Ernő: Die geschichtlichen Probleme der Paartänze im Spiegel der südosteuropäischen Tanzüberlieferungen, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 15 (1973), S. 141 – 163. *Wolfram*, Richard: *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*, Salzburg 1951.
- ¹⁵ *Kattfuß*, Johann Heinrich: *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes*, Leipzig 1800.
- ¹⁶ *Roller*, Franz Anton: *Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst und körperlichen Ausbildung von der Geburt bis zum vollendeten Wachstume des Menschen*. Weimar 1843.
- ¹⁷ *Tschütter*, Gotthelf: *Terpsichore*, Dresden, Leipzig 1828.
- ¹⁸ *Engelmann*, Friedrich: *Taschenbuch der Tanzkunst*, Darmstadt 1823.
- ¹⁹ *Liller*, Johann Nicolaus: *Kurzer jedoch gründlicher Unterricht in der Tanzkunst mit einem Anhang aller jetzt herrschender Tänze . . .* Leipzig 1842.
- ²⁰ *Förster*, C. Fr.: *Anweisung zur Tanzkunst*, Breslau 1822.
- ²¹ *Länger*, Christian: *Terpsichore*, Würzburg 1824.
- ²² *Frankenstein*, Karl v.: *Terpsichore*, Leipzig 1840. *Eichler*, Eduard: *Die Quadrille Stirienne*, Wien 1846.
- ²³ *Neue vollständige Tanzschule für die elegante Welt*, Ilmenau 1830.
- ²⁴ *Hentschke*, Th.: *Allgemeine Tanzkunst*, Stralsund 1836. *Förster*, C. Fr.: *Anweisung zur Tanzkunst*, Breslau 1822.
- ²⁵ *Helmke*, E. D.: *Neue Tanz- und Bildungsschule*, Leipzig 1829; *Länger*, Christian: siehe Fußnote 21; *Liller*, Johann Nicolaus: siehe Fußnote 19; *Engelmann*, Frierich: siehe Fußnote 18.
- Der Tampet war nicht nur der Leittanz der deutschen Volkstanzbewegung zwischen den beiden Weltkriegen, sondern war schon im 19. Jh. in fast allen deutschsprachigen Tanzlehrbüchern zu finden. Seine Beliebtheit dokumentiert sich in den vielen schriftlichen Überlieferungen ebenso wie in der Variantenbildung, wobei Grundaufstellung und Durchchassieren der Paare immer konstant bleiben.

- ²⁶ Förster, C. Fr.: siehe Fußnote 24.
- ²⁷ Hier soll nur eine kleine Literatúrauswahl gegeben werden. Auf die vielen Kommando-Büchlein zu diesen Tänzen wurde aus Platzmangel hier verzichtet.
- Burkhardt, Alfred: Der Contre oder Gegentanz, Mühlhausen 1893/94;
- Cellarius: 100 neue Cotillon-Touren, Erfurt [1898];
- Dufke, Maria: Quadrille française, Danzig 1895;
- Findeisen, C.: Der Contre-Tanz in Gedichtform, Borna 1884;
- Freising, A.: Tanz-Commando-Büchlein, Berlin 1876;
- Hassreiter, C.: Sir Roger, Anleitung, Wien 1895;
- Jerwitz, Wilhelm: Quadrillen-Wegweiser, Erfurt [1887/88];
- Link, Carl: Cottillon. Leichtfaßlich beschrieben, Prag [1886];
- Link, Carl: Quadrille française und Quadrille à la cour, Prag 1883;
- Reif, V. M.: Die Quadrille française, Breslau 1864;
- Schirmer, C.: Contre und Quadrille à la cour, Leipzig 1883;
- Schrödter, F.: Der Tanzmeister, Reutlingern 1887;
- Wallner, Edmund: Polonaise, Contretanz, Kotillon, Erfurt o. J.
- ²⁸ Czerwinski, Albert: Geschichte der Tanzkunst . . . 1881. Reprintausgabe 1975;
- Voß, Rudolph: Der Tanz und seine Geschichte . . . 1869. Reprintausgabe Leipzig 1977.
- ²⁹ Berndt, Alwin: Die Gymnastik des Tanzes sowie Convenienzregeln, Pirna 1867.
- ³⁰ Büttner, August: Tanz-Album, Berlin 1880.
- ³¹ Klemm, Bernhard: Handbuch der Tanzkunst, Leipzig 1910.
- ³² Angerstein, Wilhelm: Volkstänze im deutschen Mittelalter, Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Serie 3. (1869), H. 49 – 72, S. 3 – 32 und S. 325 – 354.
- ³³ Zu diesen Persönlichkeiten gehört an erster Stelle der Begründer der österreichischen Volkstanzkunde Raimund Zoder, aber auch einige norddeutsche Sammler, wie Eduard Kück und Elfriede Rotermund stehen – nach dem Vorwort ihrer Volkstanzsammlung zu schließen – der volks- und heimatkundlichen Forschung näher als einer jugendbewegten Volkstanzpflege.
- ³⁴ Vater, Fritz: Volkstanz in der geistigen Bewegung der Gegenwart, Der Tanzkreis 2 (1932), Bl. 3, S. 39, aus These 7 und 8.
- ³⁵ Thost, Wilhelm: Zu Straessers „Volkstanz – Moderner Tanz“, Der Volkstanz 3 (1927), H. 3, S. 22.
- ³⁶ Kleist-Retzow, R. von: Volkstanz als Gesellschaftstanz, Der Volkstanz 3 (1927/28), H. 7, S. 50.
- ³⁷ Günthard, Lis: Meine Einstellung zum Gesellschaftstanz, Junge Schweiz 1 (1926), Nr. 4, S. 100 – 101.
- ³⁸ Fikentscher, Dori: Vom Tanzen, Wandervogel 9 (1914), H. 5, S. 152 – 153.
- ³⁹ Steinemann, E.: Gesellschaftstanz – Volkstanz, Der Funke 1 (1928), Nr. 5, S. 101 – 102.
- ⁴⁰ Lohrer, Adolf: Der gesellige Tanz, Der Volkstanz 2 (1927), H. 12, S. 89.
- ⁴¹ Peinen, Bernhard von: Tanz und Geselligkeit, Singgemeinde 7 (1930/31), H. 2, S. 41 – 47.
- ⁴² Andresen, Carl: Altchristliche Kritik am Tanz . . . Zeitschrift für Kirchengeschichte 72 (1961), S. 217.
- ⁴³ Daul, Florian: Tantzteuffel, Frankfurt 1569, S. 40.
- ⁴⁴ Daul, Florian, S. 36 – 37.
- ⁴⁵ Thost, Wilhelm: siehe Fußnote 35, S. 21.
- ⁴⁶ C(ario), E(lfriede): Schriften, Volkstanz 1 (1925/26), H. 4, S. 31.
- ⁴⁷ Ludwig Erk beschrieb im Vorwort der „Neuen Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien“, Bd. II, Berlin 1841, seine Aufgabe mit den Worten: „Als Sammler des Volksliedes in seiner heutigen Gestalt / wie es noch gegenwärtig im Munde des Volkes lebt / habe ich gewissermaßen die Pflicht eines Historikers zu erfüllen.“
- ⁴⁸ Wolfram, Richard: Schwerttanz und Männerbund. 3 Lfg., Kassel 1935; ders.: Die Volkstanznachrichten in den statistischen Erhebungen Erzherzog Johanns, Volk und Heimat. Festschrift für Viktor von Geramb, Wien 1949, S. 271 – 305.
- ⁴⁹ Au, Hans von der: Das Volkstanzgut im Rheinfränkischen, Gießen 1939; ders.: Das Volkstanzgut im Elsaß, Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 15 (1941), H. 1/3, S. 14 – 25. Hier werden auch die Gesellschaftstänze mit berücksichtigt.
- Ders.: Über das Volksgut im westlichen Mainfranken, Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, Jg. 1952, S. 115 – 127;
- ders.: Heit is Kerb in unserm Dorf, Kassel, Basel 1954. In diesem Werk versucht der Autor alle tradierten Volkstanzformen und Quellen zu erfassen und mit quellenkritischen Bemerkungen zu versehen.
- ⁵⁰ Behr, S. R.: L-Art de bien danser oder die Kunst wohl zu Tantzten, Leipzig 1713, S. 117, Reg. 31.
- ⁵¹ Taubert, G.: Rechtschaffener Tantzmeister, Leipzig 1717.
- ⁵² Bonin, Louis: Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanzkunst . . . Frankfurt und Leipzig 1712, S. 239 – 245. Kap. XLIV: „Was man wegen des so genannten Teutschen oder gemeinen Tantzens zu merken“.
- ⁵³ Die Tonfilmaufnahmen wurden 1972 und 1976 durch das Tanzarchiv der Akademie der Künste der DDR angefertigt.
- ⁵⁴ Herbert Oetke hat in der Zeitschrift „Volkstanz“, Jg. 1978, H. 1, S. 11 – 13, eine kurze Beschreibung dieses Werkes versucht, aber komparative Studien, die auch andere Dokumente dieser Epoche mit

- einschließen, stehen noch aus.
- ⁵⁵ *Sieber*, Friedrich: Volk und volkstümliche Motivik im Festwerk des Barocks. Dargestellt an Dresdner Bildquellen, Berlin 1960.
- ⁵⁶ *Feldtenstein*, C. J. v. [d. i. v. G. Seiler]: Erweiterung der Kunst nach der Choreographie zu tanzen, Tänze zu erfinden und aufzusetzen, wie auch Anweisung zu verschiedenen National-Tänzen. Als zu Englischen, Deutschen, Schwäbischen, Polnischen, Hannak, Mazur, Kosak und Hungarischen. Mit (8 großen) Kupfertafeln. Nebst (12) Englischen Tänzen, Braunschweig 1772, S. 99 – 101.
- ⁵⁷ *Kattfuß*, Johann Heinrich: Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes, Leipzig 1800, S. 150 – 154.
Auch *Förster*, C. Fr.: Anweisung zur Tanzkunst, Breslau 1822, bestätigt diesen Trend, bei Tempête und Königsquadrille wird immer als vierte Tour „Ländler“ getanzt.
- ⁵⁸ *Sonnenfels*, Joseph von: Briefe über die Wienerische Schaubühne, Wien 1768. Zitiert nach der Neuauflage Wien 1884, S. 304.
- ⁵⁹ *Bartholomay*, Paul Bruno: Die Tanzkunst in Beziehung auf die Lehre und Bildung des wahren Anstandes und des gefälligen Äußeren . . . Gießen 1838, S. 167.
- ⁶⁰ *Kurth*, Julius: Der gewandte Ball- und Vortänzer, Erfurt 1854, S. 28 – 29.
- ⁶¹ *Freising*, A.: Neuestes Saison-Tanz-Album, Berlin 1885, S. 27.
- ⁶² Die historisch literarischen Studien und Betrachtungen zum Walzer gehen von der musikalischen Komposition aus und vernachlässigen die choreologische Gestaltung und ihre Interpretation.
Klingenbeck, Fritz: Unsterblicher Walzer, Wien 1940.
Lange, Fritz: Der Wiener Walzer, Wien 1917.
Lux, Joseph August: Der unsterbliche Walzer, München 1921.
Stradal, Otto: Ewiger Walzer, Wien 1974.
Besler, Anni: Geschichte des Walzers im Rahmen der neueren Tanzentwicklung, Wien (o. J.).
- ⁶³ *Bartholomay*, Paul Bruno: a. a. O., S. 191.
- ⁶⁴ *Roller*, Franz Anton: Systematisches Lehrbuch der bildenden Tanzkunst und körperlichen Ausbildung von der Geburt bis zum vollendeten Wachstume des Menschen, Weimar 1843, S. 256.
- ⁶⁵ *Roller*, Franz Anton, a. a. O., S. 275.
- ⁶⁶ Im Königl. Theater in Dresden wurde am 3. August 1813 ein *Paş de deux* „Die Tiroler“ gegeben. Ähnliche Paartänze wurden am 16. März 1830 und am 1. März 1836 aufgeführt. „Das ländliche Fest in Tirol“, ein Kurzballete in einem Akt von J. *Lepitre*, hatte am 13. Juni 1839 Premiere und stand bis zum 10. Dezember 1840 auf dem Spielplan. Einen „*Pas Steyrien*“ stellten am 24. März 1840 zwei spanische Tänzer aus Madrid dem Dresdner Publikum vor. Eine andere Choreographie mit dem gleichen Titel wurde am 10. Juli 1844 von Frl. Starke und Herrn Ambrogio aufgeführt. Ein „*Pas Tirolien*“ (zwei Damen und ein Herr) wurde am 24. Juni 1851 vorgestellt, der bis zum Mai 1856 auf dem Spielplan stand.
Im Leipziger Stadt-Theater führte Josephine Weiss mit ihrem Wiener Tanzensemble am 15. Juni 1852 ein Großes Tanzpotpourri auf, das auch einen Tyroler und einen Steyrischen Tanz enthielt. Am 27. Mai 1859 tanzte Marie *Taglioni* d. J. mit ihrem Partner Charles *Müller* zur Abschiedsvorstellung in Leipzig einen Steyrischen Nationaltanz.
- ⁶⁷ [*Freising*, Armint:] Choreographie verschiedener Theatertänze und Ballette von Berliner Komponisten, Berlin 1858, Handschr., 173 S., mit vielen Zeichnungen. Dieses Manuskript befindet sich in der „Kunstbibliothek“ Berlin-Charlottenburg, Signatur Ua 72.
- ⁶⁸ *Eichler*, Eduard: Die Quadrille Stirienne, Wien 1846.
- ⁶⁹ *Eichler*, Eduard: 12 Alpen-Quadrillen. Den biedereren Bewohnern Steiermarks achtungsvoll gewidmet, Leipzig 1849, S. 177 – 192.
- ⁷⁰ *Klemm*, Bernhard: Katechismus der Tanzkunst, Leipzig 1855.
Den Großvateranz findet man in gleicher Ausführung auch noch in der Sammlung von *Rauch*, Else von [d. i. Antonie Robolski]: Das große Buch der Tanzkunst, Berlin 1908.
- ⁷¹ *Zorn*, Friedrich Albert: Grammatik der Tanzkunst, Leipzig 1887.

Verwehte Volksmusikklänge bei Goethe und einigen seiner Zeitgenossen

Als Goethe auf seiner mit Herzog Karl August von Sachsen-Weimar durchgeführten Schweizerreise am 18. Juni 1775 den Rigi bestieg, machte er sich anschließend einige Notizen. Er schrieb unter anderem:

Das Glockengebimmel
Des Wasserfalls Rauschen
Der Brunnröhre Plätschern
Waldhorn.¹

Vielleicht waren es die letzten Töne und Klänge vor dem Einschlafen in der Unterkunft, nachdem die Besteigung des Berges nur einen kargen durch den Nebel behinderten Rundblick ergeben hatte. Aber das „Glockengebimmel“ deutet wohl auf die Glocken der um die Hütte weidenden Rinder, des Wasserfalles Rauschen auf die Bäche in der Nähe, die zu Tal stürzen, der Brunnröhre Plätschern den beruhigenden Laut des zur Unterkunft geleiteten Wassers, und das Waldhorn, das mag wohl ein in der Ferne geblasenes Alphorn gewesen sein. Die verwehten Klänge geben also ein akustisches Bild dieser alpinen Welt, wobei das „Glockengebimmel“ der Tiermusik angehört, das „Alphorn“ dagegen auf eine Volksmusik hinweist, von der Goethe, so lange Zeit vor jeder Volkskunde, vor dem Einsetzen jeglicher Form von Volksmusikforschung, nicht mehr als eben jenen akustischen Eindruck gewinnen konnte.

Aber was konnte ein junger Dichter der Empfindsamkeit, der wohl durch Herder vom Volkslied gehört hatte und sich im Elsaß selbst Aufzeichnungen zu machen zugetraut hatte, was konnte ein solcher Mensch des späten Rokoko eigentlich überhaupt an Volksmusik gekannt haben? Sowohl der musikalische wie der gesellschaftliche Begriff waren ja noch nicht geschaffen.

Man lebte in vielen Formen der traditionellen Musik einfach mit drinnen. Man kannte die Musik der Stadtmusikanten, der Turmbläser etwa, auch wenn diese Dinge vor einigen Jahrzehnten noch lebendiger gewesen sein mochten. Goethes Mutter, die Frau Rat, hatte derartiges in Frankfurt selbstverständlich gekannt, und kommt gelegentlich auch darauf zu sprechen. So schrieb sie am 8. Jänner 1792 an ihre Enkelin Louise Schlosser: „In meiner Jugend war mir’s auch eine große Freude das neue Jahr am Singen – am Trommeln – am Schießen zu hören, aber jetzt ist mir mein Bett lieber.“² Das gab es also in Frankfurt wie in Weimar, wie auch in Eger oder in Karlsbad, und Goethe hat manches davon gehört, ohne davon Erwähnung zu machen. Von Weimar mochte er wissen, daß das von seiner Mutter so gerühmte Neujahrssingen gelegentlich verboten worden war, so in den Jahren 1675 und dann wieder 1727, aber es hatte wohl dennoch immer durchgelebt wie so mancher andere Zug des Volksbrauches auch, den Goethe im Alter noch begrüßte.³

Mehr als Einzelercheinungen der Volksmusik ist dem Dichter auf seinen Reisen begegnet, wie seinen Zeitgenossen, deren Lebenszeugnisse wir kennen, bekanntlich auch. Von seiner Kenntnisnahme des Volksliedes im Elsaß, bei seinen Besuchen in Sesenheim 1771, war schon die Rede. Auf der Schweizer Reise von 1775 hatte Goethe, wie die zitierte Stelle ahnen läßt, das Alphorn gehört, das damals noch nicht so oft und offen geblasen wurde wie wenige Jahrzehnte später⁴. Bei der Fahrt nach Italien 1786 wurde er an die Schweiz erinnert, aber nicht an das Alphorn. Damals, als er in stürmischem Tempo von Karlsbad aus durch Böhmen und Bayern Tirol zu fuhr, begegnete ihm am Walchensee jener Harfner und das diesen beglei-

tende Mädchen, das für Goethe und sein dichterisches Ebenbild, den Wilhelm Meister, von so großer Bedeutung werden sollte. Goethe waren wandernde Harfenspieler an sich nicht unbekannt. Auch am Walchensee interessierte er sich zunächst doch mehr für das elfjährige Mädchen, das ihm erzählte, wie sie vormals mit ihrer Mutter nach Maria Einsiedeln „gewallfahrtet und seine Reisen immer zu Fuß gemacht hätte“⁵. Da konnte Goethes Erinnerung an seine Besuche in Maria Einsiedeln anknüpfen. Aber der alte Mann mit dem großen Instrument durfte eben auch mitfahren. Goethe dachte wohl daran, daß er bei seiner Rückkehr aus Straßburg wenige Jahre zuvor einen „harfenspielenden Knaben“ aus Mainz in sein Elternhaus gebracht hatte. Seine Spur verlor sich dann wieder, wie die so mancher anderer junger Männer, die Goethe gelegentlich auffas und wenigstens eine Zeitlang versorgte⁶. Man muß sich dabei erinnern, daß das Harfenspiel in jenen Jahrzehnten nach der Mitte des 18. Jahrhunderts sehr geläufig war, daß man nicht nur den Liedgesang, sondern auch den geselligen Tanz gelegentlich durch Harfenspiel begleiten ließ. Es waren dann nicht Menschen der gehobenen Gesellschaft, sondern Bediente, mitunter auch Außenseiter, und eben Wandermusikanten. Der graphische Chronist jener Jahrzehnte, Daniel Chodowiecki, hat um 1760 einen Kupferstich „Gesellschaft im Park“ geschaffen, die das zeigt. Die Menschen dieser Gesellschaft bewegen sich in einem Park, mit Spaziergängern, mit einer Gruppe im Vordergrund, die im Freien frühstückt, auf dem Boden sitzend. Zwischen den Blumenbeeten tanzen Kinder Ringelreihen, und am Rande rechts auf einer Geländestufe sitzt ein Harfenspieler, der nach der gebotenen Rückenansicht zu schließen am ehesten ein Bedienter dieser Gesellschaft sein mag. Der Mann im bordierten Rock, den Dreispitz neben sich gelegt, mag also der musizierende Bediente dieser Gruppe und ihrer Kinder gewesen sein, und seine mittelgroße Harfe dürfte wohl dem Instrument des alten Harfners ähnlich gewesen sein, den Goethe damals am Walchensee getroffen hatte (Abb. 1)⁷.

Die Szene erinnert daran, daß die neuere Dichtung gelegentlich versucht hat, das Harfnermotiv in Goethes Leben noch weiter einzuflechten, oder doch anklingen zu lassen. Erwin Guido Kolbenheyer hat in seiner „Karlsbader Novelle“ Goethe 1786 die Frau von Stein in Karlsbad besuchen lassen. Er wird dabei von den Kurgästen beobachtet. Auch andere bemerken ihn.

„Er verließ den Sprudel, um Charlotte und ihre Gesellschaft am Neubronnen zum Spaziergang zu treffen und mit ihr die Chokolade zu nehmen. Er fand sie im Gehen. Sie reichte der Harfenspielerin, die ihre klägliche Kunst zum Heiltrunke bot, eine Münze so zart geneigt, und freundlich, daß ihm das Herz vor Liebe schlug.“⁸ Eine Übersetzung der von Chodowiecki dargestellten Szene gewissermaßen, mit Übertragung der Rolle von männlichen zu einer weiblichen Harfnerin. Ein Brückenschlag vom greisen Harfner zur Gestalt der Mignon.

Aber die Reisenden der Goethezeit sahen und hörten ihre Musikanten am Wege jeder nach seiner Art. Als August Moritz von Thümmel 1775 seine Reise nach Frankreich durchführte, mag er auch so manchen Wandermusiker gesehen und gehört haben. In seiner Beschreibung dieser „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“, die er in die Jahre 1785 bis 1786 verlegte, schreibt er gelegentlich darüber. So kommt er nach Paris, läßt sich vom Lohnkutscher herumfahren, der ihm unter anderem das Palais Bourbon zeigt, und das Denkmal Ludwig XIV. Dazu improvisiert er:

„Ich sah mich um, und Thränen trübten
Mein Aug', als ich ein Volk, dem Hungertode nah,
Am Fußgestell des Vielgeliebten
Sich in dem matten Strahl der Sonne wärmen sah.
Ein Jüngling, aus der Zahl der Leidenden gerissen,
Traf meinen zweiten Blick. Gesetz und Fesselzwang
Hielt den Gemarterten, der unter Schlangenbissen
Vergeb'ner Reu' die dürrn Hände rang.
Ein feister Mönch, voll Lebensdrang,
Begleitet tröstend ihn auf seinem finster'n Wege.
Zunächst ein Savoyarde, der zu der Zither sang:
„Der arme Brotdieb stirbt den Tod der Keulenschläge
Bis nach der Sonne Untergang.“⁹

Der Savoyardenknabe als Sänger eines Urteilsliedes, das mag es wohl gegeben haben. Freilich sangen diese Savoyarden meist zu ihrer Drehleier, und von einer „Zither“ im eigentlichen Sinn kann überhaupt nicht die Rede sein. Aber eine Zister könnte immerhin in Betracht kommen, sie hat es damals gegeben, sie ist auch als Instrument von Bettelmusikanten geläufig. Wieder können wir auf Chodowiecki hinweisen. Er hat einen Kupferstich „Auf der Promenade“ geschaffen, datiert 1799. Das Blatt zeigt eine Promenade mit Damen und Herren



TAB. XLIX

Abb. 1 Gesellschaft im Park. Daniel Chodowiecki. Radierung, 12,2 × 18,3 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 105.202.208

in der Modekleidung des Directoire, dazwischen ein halbwüchsiges Mädchen mit Krempenhut und in einem Hängekleid, aber barfuß. Sie trägt ein Instrument umgehängt, das wieder eine Zister sein dürfte und führt einen kleinen Knaben in kurzer Hose und barfuß an der Hand. Die Kleidung des Mädchens und des Knaben macht einen ländlichen Eindruck. Die Szene selbst spielt wohl in Berlin wie alle Modekupferstiche Chodowieckis (Abb. 2).¹⁰

Zurück zu den Schweizer Eindrücken Goethes. Es hat also wohl ein Alphorn gehört, sich aber offenbar nicht weiter damit beschäftigt. Ab und zu wurde damals den Fremden in der Schweiz schon einheimische Volksmusik vorgeführt, einheimischer Volkstanz vorgetanzt. Das haben immerhin enge Zeitgenossen Goethes vermerkt, so der Maler Wilhelm Tischbein, der 1780 die Schweiz durchreiste. Auf seine Bitte tanzten die Leute in einem Wirtshaus am Fuße des St. Gotthard, „die Mädchen waren gleich dazu bereit; sie machten aber mit ihren schweren hölzernen Schuhen ein so heilloses Geklapper, daß ich froh war, als sie wieder aufhörten. Dann sangen sie noch den Kuhreigen.“¹¹ Wie man zu dem Tanz musizierte, wird nicht berührt. Vielleicht begleitete man auf einer Geige. Wir werden zu dieser Annahme dadurch gebracht, weil Goethe in seinem Singspiel „Jery und Bätely“, das in der Schweiz spielen soll, einen Geiger auftreten läßt. Thomas tritt dort auf, setzt sich auf ein Felsstück, nimmt seine Violine hervor, streicht und singt:

Ein Quodlibet, wer hört es gern,
der komme flugs herbei,
Der Autor, der ist Holofern,
Es ist noch nagelneu.¹²

Kein Schweizerlied also, ein Gesellschaftslied des frühen 18. Jahrhunderts, das Goethe hier für passend erachtet hat. Aber die Geige konnte damals in alpinen Regionen sicherlich gespielt werden. Fast genau zur gleichen Zeit hat der große Salzburger Aufklärer Karl Ehrenbert Freiherr von Moll 1784 von einem traurigen Abend voll Nebel und Regen aus einer Almhütte in der Floite folgendes berichtet: „Da sassen wir, Jäger, seine traute Hälfte, sein Hirt, und mein Träger in einer rabenschwarzen Küche rund um den Herd, und wurden zur Hälfte vom Rauche erstickt. Es wäre ihnen gar jämmerlich gewesen, in so einem Klubb seine Abendstunden zu verleben, wenn nicht der

ehrlche Jäger manchmal mit seinen musikalischen Talenten in die Querre gekommen wäre. Jetzt lispelte er uns auf seiner Maultrommel eine Allemande; jetzt schnurte er ein paar lieblicher Menuete oder Lieder auf seiner Violine herunter, und jetzt spielte er wohl gar den Primo Amorofo, und sang ihnen gar eine herzerbrechende Arie.“¹³ Die Maultrommel sollte Goethe auch noch gelegentlich kennenlernen. Ob die Geiger, die ihm gewissermaßen am Wegrand begegnet waren, so musikkundig waren wie der Zillertaler Jäger, bleibe dahingestellt. Daß Geiger als Bettelmusikanten herumzogen, beweist übrigens auch wieder ein Kupferstich von Goethes engerem Zeitgenossen Daniel Chodowiecki. Sein schönes querformatiges Blatt „Verbesserung der Sitten“ zeigt einen Bänkelsänger, der auf seine vielfeldrige Leinwand zeigt, und beim Absingen seines Liedes von einem Invaliden, einem Stelzfuß, auf der Violine begleitet wird. Das Blatt läßt sich verhältnismäßig genau datieren: Da am Himmel Montgolfieren zu sehen sind, muß es nach 1783 gewesen sein (Abb. 3).¹⁴

Ein halbes Jahrhundert später hat ein Maler, der auch noch dem Bereich des alten Goethe zuzurechnen ist, noch einen geigenden Straßenmusikanten festgehalten. Ludwig Emil Grimm, der Malerbruder des berühmten Brüderpaares Jacob und Wilhelm Grimm, hat am 27. März 1928 in Kassel einen blinden Straßenmusikanten gezeichnet, einen stehenden Geiger noch in der Kleidung des 18. Jahrhunderts, mit einem Spendenquersack über der rechten Schulter (Abb. 4).¹⁵

Goethe war damals 1786 nach der Begegnung am Walchensee nach Tirol gefahren und von dort in rasender Eile nach Italien. Während er in Tirol keine Volksmusikanten traf, hörte er sie in Italien sehr bald. Er lernte dort die verschiedensten Arten von Volksgesang kennen, in Rom ebenso wie in Venedig. Zunächst hatte er schon in Verona Gelegenheit, Menschen aller Art zu beobachten und dabei festzustellen: „Übrigens schreyen, singen und schäkern sie den ganzen Tag, balgen sich, werfen sich, jauchzen und lachen unaufhörlich. Nachts geht nun das Singen und Lärmen recht an.“ In dieser für ihn neuen, lärmenden Welt sieht und hört er auch alle möglichen Volksinstrumente. Darunter „dann ein Hackbrett, eine Violine, sie üben sich alle Vögel mit Pfeifen nachzumachen, man hört Töne, von denen man keinen Begriff hat.“¹⁶ Das hat ihn durch ganz Italien verfolgt, er hat sich sehr daran gewöhnt, schließlich in Rom „Ritornelli“



Abb. 2 Auf der Promenade. 1799. Daniel Chodowiecki. Radierung, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 125515.



Abb. 3 Verbesserung der Sitten. Daniel Chodorowicki. Radierung; München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 80.408



Abb. 4 Straßenmusikant. 1828. Emil Grimm. Zeichnung; Alfred Höck, Ludwig Emil Grimm, Bilder aus Hessen, Kassel 1970, Abb. Tafel 5. München, Bayerische Staatsbibliothek, Photostelle.

und „Vaudevilles“ notiert, sogar mit Textproben und selbst Romanzen und schließlich geistliche Lieder zur Kenntnis genommen, die ihm noch in Bayern oder in Tirol mehr als fremd gewesen wären.¹⁷

Goethe ist damit sehr viel späteren Italien-Reisenden vorangeschritten, den Schriftstellern wie auch den Malern. Gerade letztere haben das volksmusikalische Leben, nicht zuletzt in Rom und in der Campagna, erlebt und auch bildkünstlerisch festgehalten. Verhältnismäßig früh fallen die Aufnahmen von Karl Philipp Fohr (1795 – 1818), der beispielsweise 1817 eine „Romantische Landschaft in Italien“ auch ausgeführt hat. Das Gemälde zeigt verschiedene Wanderer in der Landschaft unterwegs. Rechts unter Bäumen eine Pilgergruppe, links aber zwei Musikanten, von denen einer die Schalmey, der andere den Dudelsack bläst (Abb. 5).¹⁸ Das ist also jenes Zusammenspiel, das die Romfahrer früherer und späterer Zeiten vor allem zu Weihnachten erleben konnten, wenn die „Pifferari“ aus der Bergen kamen und vor den Madonnenbildern der Ewigen Stadt spielten.

Die Schalmey war bei den Straßenmusikanten in Deutschland nicht anzutreffen. Dafür gab es wieder einmal die Sechslöcher-Querpfiffe zu hören, die auch so manche Zeitgenossen Goethes gehört und manchmal auch gezeichnet oder gemalt haben. So gibt es von Daniel Chodowiecki ein vorzügliches Bild „Dienstbotenvergnügen“, wohl aus den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Da spielt ein uniformierter Lakai, vielleicht ein Jäger oder Büchsenspanner, als einziges Instrument zum Tanz der Dienstboten in einer Herrschaftsküche auf einer Querpfiffe auf. Der Text dazu lautet „– Seit der Sündfluth hat man keine lustigere Küche gesehen“, und so ist anzunehmen, daß es sich eigentlich um eine Illustration zu einem Roman handeln dürfte (Abb. 6).¹⁹ Aber auch dann ist die Szene wohl nicht weit von der möglichen Wirklichkeit entfernt gewesen. Sonst freilich sieht man die Querpfiffe zur Zeit des alten Goethe vor allem auf Bildern aus den Bayerischen Alpen. Der große Münchner Maler Wilhelm von Kobell (1766 – 1853) hat beispielsweise einen kleinen Hirtenbuben auf seinem Bild „Blick auf den Tegernsee vom Weg zur Neureuth“ 1833 festgehalten. Der Bub spielt, die Geschwister hören zu (Abb. 7).²⁰ Aber auch größere Burschen haben damals nach den Bildern Kobells zu schließen, noch einsam

die Querpfiffe gespielt. Das zeigt das schöne querformatige Stimmungsbild „An der Isar“. Der Bursch hat die Pferde seines Hofes zur Schwemme geritten. Nun sitzt er auf dem einen Pferd und bläst auf der Schwegel vor sich hin (Abb. 8).²¹

Damit ist im wesentlichen der Kreis der Instrumente abgeschnitten, die damals sozusagen am Wegrand zu hören waren. Manchmal liest man von einem Sonderfall, so etwa, daß auch die „Strohfidel“ als Bettlerinstrument verwendet worden sei, obwohl dieses Xylophon, auch „Hölzernes Glachter“ genannt, dafür ja kaum geeignet erscheinen mag. Aber Goethes Altersfreund, der Arzt und Maler Carl Gustav Carus hat auf seiner Reise von Dresden nach Laibach 1839 immerhin folgendes aufgeschrieben. Er fuhr am 2. August von Budweis in Richtung Freistadt in Oberösterreich, in einem leichten offenen Wagen. „Da hörte ich von weitem einen eigenen schrillen Ton – es war eine Strohfidel. Am Wege saß oder kniete vielmehr ein Mann, halb in Lumpen gekleidet, das Instrument gegen den Boden stemmend und spielend, nicht weit davon ein Wägelchen mit dürftigem Hausgerät, ein Kind, eine ältliche elend aussehende Frau und neben ihr angebunden ein junges Schwein! Das ganze nahm sich bei dem sonderbar schrillenden Klange auf der einsamen sonnigen Wiese seltsam aus, war es doch das geschlossene Bild eines ganzen kleinen menschlichen Daseins! Der Mann hatte übrigens ein hübsches, mager-blasses Gesicht mit langem blonden Knebel- und Kinnbart! Was hätte unter anderen Umständen vielleicht aus ihm werden können.“²² Man kann diese Beschreibung der Szene als sehr gelungen ansehen, auch wenn man die romantische Schlußfolgerung vielleicht nicht mehr ganz verstehen wird. Aber daß der arme Mann da knieend eine „Strohfidel“ gespielt habe, die noch dazu einen „schrillen Klang“ gehabt habe, das wird man dem bedeutenden Schilderer nicht recht glauben. Ein „Hölzernes Glachter“ kann man gar nicht so spielen, wie es Carus schildert. Es hat sich offenbar um ein ganz anderes Instrument gehandelt, wohl um ein Monochord mit Schallverstärkung. Ein solcher „Bumbaß“ ist mitunter heute noch zu sehen und zu hören.²³

Gerade diese Monochorde wurden und werden übrigens von Straßenmusikanten auch mit anderen einfachen Instrumenten zusammengespielt. Auch solche Volkskünstler mit ihren mehreren Instrumenten waren zur Goethezeit bekannt. Goethes



Abb. 5 *Romantische Landschaft in Italien*. 1817. Karl Philipp Fohr (1795 – 1818). Öl auf Holz; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Abb. 6 Dienstbotenvergnügen. Daniel Chodowiecki. Radierung (19,9 × 4,9 cm); München, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 103 556.



Abb. 7 Blick auf den Tegernsee vom Weg zu Neureuth. 1833. Wilhelm von Kobell, Öl auf Holz (38,2 × 32,8 cm); München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv. Nr. L 344.



Abb. 8 Isarlandschaft. Wilhelm von Kobell. Öl auf Holz (40,5 × 53,5 cm); München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv.-Nr. 9213.

besonderer musikalischer Freund Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832) ist in Minden einmal so einem Mehrfachinstrumentalisten begegnet, am 13. Oktober 1823, und er hat auch darüber nach Weimar berichtet:

„Ein französischer Soldat aus Wesel, wahrscheinlich verwundet und gefangen, machte Konzert mitten auf dem Markte, indem er mit dem Munde, mit beiden Händen, beiden Ellbogen, beiden Knien, beiden Hacken, soviel verschiedene Instrumente spielte, pfiß, schlug und stieß. Zwei Töchter sangen und bliesen auf Pansflöten dazu, gestreckte französische Figuren, jung, nicht unschön, schicklich.“²⁴ Das mag Goethe durchaus belustigt haben, der zur Not auch für einfache Volksinstrumente im eigenen Hause noch ein offenes Ohr hatte. Die Maultrommel etwa, die der Freiherr von Moll 1784 in der Floite von einem Jäger spielen gehört hatte, die bearbeiteten nun Goethes Enkelkinder 1829 in Weimar. Und der alte Dichter schreibt am 25. Dezember 1829 an seinen musikalischen Freund Zelter nach

Berlin. Er gibt ihm in diesem Brief zu, daß die Großstadt ihre Vorteile habe und schildert auch die Nachteile der Kleinstadt. Aber er spricht gleichzeitig von seinen Enkeln, die „sich und dem Ahnherrn die Ungeduld auf den Maultrommeln nicht ganz ungeschickt zu beschwichtigen suchen.“²⁵ Es war die Ungeduld vor dem Weihnachtsabend. Aber Goethe war sich durchaus bewußt, daß ihn dabei gleichzeitig ein literarisches Motiv bewegt hatte, er schreibt Zelter den Nachsatz: „An welchem Bilde du denn den treuen Schüler des Doktor Primrose erkennen wirst.“ So klangen denn die Volksinstrumente gewissermaßen zwischen Erleben und Erlesen an Goethes Ohr, wie dies auch bei manchen seiner Zeitgenossen der Fall gewesen war. Die literarischen Erinnerungen dieser sind größtenteils verweht. Nur die bildkünstlerischen haben sich mitunter erhalten und geben unserem Bild des volksmusikalischen Lebens der Goethezeit einige frischere Farben.

ANMERKUNGEN

- 1 Wilhelm Bode, Goethes Schweizer Reisen. Leipzig 1922. S. 41.
- 2 Frau Rat Goethe. Gesammelte Briefe. Goethes Briefe an seine Mutter. Hrsg. Ludwig Geiger. Leipzig o. J. S. 249, Nr. 178.
- 3 Martin Wähler, Thüringische Volkskunde. Jena 1940. S. 415.
- 4 Man vergleiche etwa die vielen Alphornbläser, die nach der Darstellung von Elisabeth Vigée-Lebrun „Das Alpirtenfest zu Unspunnen“, 1808, geblasen werden. Eugen Skasa-Weiß, Bergromantik in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1977. Abb. 11.
- 5 Goethe, Briefe an Frau von Stein, nebst dem Tagebuch aus Italien und Briefen der Frau von Stein. Hrsg. Karl Heinemann. Stuttgart und Berlin, o. J. Bd. IV, S. 14 f.
- 6 Eugen Wolff, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister. München 1909. S. 121.
- 7 Hans Ostwald, Kultur- und Sittengeschichte Berlins. 2. Aufl. Berlin-Grunewald o. J. Abb. auf S. 93.

- 8 Erwin Guido Kolbenheyer, Karlsbader Novelle. München 1929. S. 25 f.
- 9 Thümmel, Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich im Jahre 1785 bis 1786. I. Teil. In: A. M. von Thümmel, Sämtliche Werke. Leipzig 1853, Bd. I, S. 101 f.
- 10 Hans Ostwald, wie oben Anmerkung 7, Abb. auf S. 83.
- 11 Wilhelm Tischbein. Aus meinem Leben. Hrsg. Lothar Brieger. München 1925. S. 144.
- 12 Goethe, Werke, Hrsg. Karl Heinemann, Bd. XIX, S. 59 ff.
- 13 Franz von Paula Schrank und Karl Ehrenbert Ritter von Moll, Naturhistorische Briefe über Österreich, Salzburg, Passau und Berchtesgaden. Bd. II, Salzburg 1785, S. 71.
- 14 Hans Ostwald, wie oben Anmerkung 7, Abb. auf S. 335.
- 15 Alfred Höck, Ludwig Emil Grimm, Bilder aus Hessen. Kassel 1970. Abb. Tafel 5.
- 16 Goethe, Briefe an Frau von Stein, Bd. IV, S. 43.
- 17 Goethe, Werke, Hrsg. Karl Heinemann, Bd. XIV, S. 413 ff.

„Tyrolese Favorite Songs“ des 19. Jahrhunderts in der Neuen Welt

Das Volkslied in Tirol und das Tirolerlied erweisen sich für den rückschauend interpretierenden Musikologen als zwei Überlieferungsgebiete, die nur wenig miteinander gemein haben. Ersterer war und ist nur den Tirolern kraft mündlicher Tradition eigen, wohingegen letzterer textlich wie musikalisch als eine spezifische Formation von Klischees begriffen werden kann, die als populär Gemachtes vielerorts als Salonstück, Klavierlied oder als „glee“ Gestalt hat annehmen können. Das genuine Volkslied aus Tirol ist außerhalb Österreichs während der letzten zwei Jahrhunderte nur wenig gefragt gewesen, das Tirolerlied hat indessen weltweit die auf vermeintliche „Nationalmusik“ erpichten, folkloristisch orientierten Modeströmungen in der Alten wie in der Neuen Welt mit seinen das Leben in den Alpen verklärenden Requisiten zu beliefern vermocht. Das international sich auswirkende Geschäft mit diesem Teil des Folklore-Tourismus hat die volkskundlich orientierte Musikforschung ebenso anzugehen, wie es das altherwürdige Erbe an Balladen, Wallfahrtsliedern oder Tanzreimen aus diesem Alpenland betrachtet. Als ein Beitrag zur Erforschung auch der abgenutzten Trivialschichten in der Musik des 19. Jahrhunderts sei dieser Einblick in ein bislang unerschlossen gebliebenes Notenmaterial hier vorgelegt.

Die Alpen, aus denen das Tirolerlied seine Bilder vom Gamsjäger, Holzknecht oder der Sennerin bezieht, galten bis ins 18. Jahrhundert hinein als eine abschreckende, Grauen erweckende, unwirtlich-grandiose Felslandschaft, die als Ruinen einer ursprünglich vollkommenen Schöpfung der Natur gemieden wurden¹. Dementsprechend wurde das hierin lebende „gemeine Bauern-Volk“ als „gar elend“ darabend dargestellt². Auch der in

den Bergen praktizierten Musik vermochte man nur wenig Ansprechendes abzugewinnen. Noch im Jahre 1790 urteilte der bekannte norddeutsche Musikschriftsteller Karl Spazier über das Jodeln: „der Fachmusiker kann ein ironisches Lächeln nur schlecht verbeißen“.

Diese Ablehnung alles Älplerischen wandelte sich im Zuge der sehnächtigen Suche nach der unverdorbenen Natur Rousseauscher Prägung um in eine Alpenschwärmerei, die nun auch die hier angesiedelte Kultur in einem verändernden, romantisiert verklärenden Lichte erscheinen ließ. Aus Dunkelfarben wurden hell strahlende Idyllen eines Lebens in intakter Naturvollkommenheit. Schiller schrieb aus dieser gewandelten Sicht heraus sentimentalisch ergriffen im „Wilhelm Tell“: „auf den Alpen ist Freiheit“; die Täler schaute er als „still und beglückt“. Die Alpen, wo „Unschuld und Freiheit“ paradigmatisch wohnen sollen, und die Alpenmusik zogen fortan ein gesteigertes Interesse auf sich. Letztere erschien als Inbegriff und klangliche Ausprägung „der unberührten Natur“³, die es galt sowohl nach Touristenart zu bestaunen als auch für das der Natur entfremdete urbane Leben durch vermittelte Einnahme aus zweiter Hand als Kraftquell zu gewinnen. Als Sendboten dieser vermeintlich heilen Dorf- und Hirtenkultur wurden zunächst die wandernden Tiroler Warenhändler, sodann aber auch die spezialisierten reisenden Volksmusikanten seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mit ihrem Singen, Tanzen und Spielen wirksam. Mit der Alpenschwärmerei wuchs die Sympathie für deren Darbietungen. Bereits 1777 erwähnt der Dichter August Bürger Tiroler und Tirolerinnen, die in der Gegend von Göttingen durch Liedvorträge auf sich aufmerksam machten. Stan-

den „Styrische Pawren“ bereits um 1700 kostümiert auf Wiener Bühnen, so führte nach 1780 die Modeerscheinung der Alpenopern und die Operettenfolklore der Vorstadttheater auch den Tiroler als naiv-komische Figur, z. B. 1796 in der beliebten Posse „Der Tyroler Wastl“, auf die Podiumsbretter⁴. Hier nahm der „lustige Tiroler“ ein ihm fortan als Klischée anhaftendes Rollenspiel an, das als Vortäuschung eines stets „frohen und zufriedenen Seyns“ (Josef Mitterdorfer, 1819) in der heimatlichen Gebirgswelt und als Teil einer trügerischen Selbstverklärung weltweit Resonanz fand⁵. Die politischen Ereignisse während der Napoleonischen Kriege beförderten diesen Reizeffekt, den 1908 eine Missionszeitschrift in den Satz einfangen konnte: „Die ganze Welt verehrt Tirol“.

Um 1810 griff dieses zunächst von ambulanten Teppichhändlern und Komödianten im deutschsprachigen Mitteleuropa verbreitete Klischée verbunden mit der Kostümmode à la tyrolienne auch auf England über, wo schon 1813 von W. Alexander beispielsweise ein Trachtenbilderbuch u. a. mit der Darstellung eines „Tyrolian Hunter“ erschien, was ebenfalls von der wachsenden Beliebtheit dieses Landes zeugt⁶. Es begann die erweiterte Streuung der mit Gefühlseligkeit und dem Anstrich von Naturfrische angebotenen Tirolerlieder, die z. T. landfern von Autoren wie dem Weimarer Komiker-Schauspieler Max Seidel für diesen Zweck verfaßt wurden⁷, es setzte die modische Strömung der Nachahmung und Bearbeitung dieser Gesänge für diverse Nutzungen im Haus, Salon und Konzertsaal ein. Um 1810 erschienen in Leipzig bei Solbrig „Neue Arien und Tyrolerlieder“. Selbst Beethoven bearbeitete 1816 für Klavier, Violine und Violoncello „Tyroler Arien“⁸. Er fügte sich damit in eine besonders in Wien bereits gängig gewordene Beliebtheitswelle für solcherart „Naturklänge“ aus alpinen Reservaten ein, die für viele auch kommerziell einträglich wurde. Das von ihm für den Hausgebrauch eingerichtete Lied „Wann i in der Früh aufsteh“ arrangierten oder variierten außer ihm beispielsweise auch Franz Anton Neumann (op. 21), Joseph Gelinek (Bonn 1812, bei Simrock), C. W. Henning (Leipzig und Berlin um 1820). „Variations sur l'air Tyrolien“ setzten zu dieser Zeit auch Nicolas Freiherr von Krufft, Josef Franz Ignaz Schwanenberg (op. 10), Gottfried Rieger, August Klengel (op. 10), Carl Czerny (op. 162), Louis Bochner (op. 6), Franz Hüntten (op. 38), Henri

Herz (op. 13) und viele andere, die den um 1820 rapide wachsenden Bedarf an Salon- und Unterhaltungsmusik mit preziösgefälliger Gebrauchsware zu stillen suchten.

Diese hauptsächlich durch Singspiele und vereinzelte ambulante Sänger⁹ angeregte Popularisierung vermeintlich echter Tiroler Singstücke – das weit verbreitete Lied „Die Tiroler sand often so lustig, so froh“ (1795) stammt aus der Feder Emanuel Schikaneders! – im Bereich der anspruchswissen Gesellschaftsmusik erfuhr binnen weniger Jahre eine schier globale Ausweitung vermittels der ab 1820 als „singing families“ sich international produzierenden sogenannten Nationalsänger, die freilich nicht sämtlich aus Tirol stammten. Die Zillertaler Ur-Rainer und andere Gruppen fanden Gehör bei Kaisern, Königen, beim gemischten Konzertpublikum und bei Hörern aus dem vierten Stand¹⁰. Sie sangen nach 1826 auf dem Weimarer Theater oder in der königlichen Oper zu Berlin in den Zwischenakten, 1827 auch am englischen Königshof, wo „these wild inimitable songs“ so sehr von der Hocharistokratie der Viktorianischen Ära geschätzt wurden, daß selbst Primadonnen wie Henriette Sontag genötigt wurden, in ihren Konzerten „wilde Tiroler Lieder“ jodelnd zu imitieren. Der gewandte Pianist Ignaz Moscheles setzte erfolgstüchtig all sein Prestige dafür ein, „Les Charmes du Tirol“ in „Divertissements sur des Airs tyroliens pour le pianoforte“ seit diesem Jahr in mondän-gefälligen Paraphrasen zu servieren.

Diese Favourisierung der folkloristisch unterhaltenden, von Hofschneidern eingekleideten Salontiroler auf den britischen Inseln wirkte sich nachhaltig auch auf den amerikanischen Kontinent aus. In Nordamerika traten die Rainers und andere seit 1839 als „Tyrolese Minstrels“ in „their national costume“ erfolgssicher auf¹¹. Sie konkurrierten hier mit Sängergruppen, die auch aus anderen europäischen Hochgebirgsgegenden kamen, so z. B. mit den französischen „Montagnards Basques“ und Schweizern um die Gunst des Großstadtpublikums. New York, Baltimore, Boston, Buffalo, Pittsburgh waren erste Stationen, wo in Gaststätten, Konzertsälen, in Eisenbahnen oder auch im Freien gemischte Programme mit Gesängen wie „Du, du liegst mir im Herzen“, „Der Schweizerbue“, „Zu Lauterbach hab' ich mein Strumpf verlor'n“ von den Zillertalern vorgetragen wurden. In „Tyrolean costume“ aufzutreten, den „mountain style“



Abb. 2 Die Zillertaler Sängers Holaus Ram Ragner 2. Hälfte 19. Jahrhundert. Anonym. Lithographie. Hall in Tirol. Sammlung Hochenegg.
Foto: Walter Meixner, Innsbruck.

zu verbreiten galt bereits nach wenigen Monaten als derart Erfolg versprechend, daß diese Singmanier sehr bald von anderen „singenden Familien“ kopiert wurde. „To sing as the Rainers did“ war bereits 1840 ein Rezept für „singing families“ mit dem Image von „a touch of nature and the outdoor life“¹². Bemerkenswerterweise kamen diese Gruppen, die wie Tiroler auftraten, ebenfalls aus gebirgigen Landschaften, aus New Hampshire oder Vermont, so die Bakers oder die Hutchinsons, die sogenannten „Newhampshire Rainers“, welche sogar 1843 in Jodelmanier das Heft „The Culture of the Alps“ publizierten. Die Etablierung des „Tyrolean Business“ war bis zur Jahrhundertmitte so sehr gelungen, daß in Satiren auch auf die damit verbundene krude Reklame mit dem vermeintlichen Naturechten reagiert werden konnte, so z. B. unter dem Titel „We come from the hills, burlesque a la Rainer Family“, was zwar wiederum ein Licht wirft auf die mittels „Tiroler Trällern“ – so benannte Mark Twain das Jodeln –, dem Zitherspiel und dem Übersingen erlangten Popularität. Die Sendboten aus Tirol nebst deren Nachahmern erfüllten mit ihren Requisiten und ihrer vorge-spielten Nationalromantik Sehnsüchte nach Reservaten naiven Lebensglücks, nach Geborgenheit und Geschichtlichem, in dem man ein Asyl zu finden hoffte. Das Tirolerlied nahm in dieser fingierten Welt trivialisierter Musikklišées einen bis heute nachwirkenden markanten Platz ein neben den Barcarolen à la Venezia, den Boleros Andalusiens, dem Zigeuner-Czardas¹³. Dieses potpourriartige Gemenge von nationell getönten Folklorismen bildete einen Hauptbestandteil der mit popularisierenden Tendenz in Massen hergerichteten Unterhaltungsmusik um 1850. Was in Europa um diese Zeit Jean Louis Tulou in seinen „Souvenirs du Tyrol“ (für Flöte und Pianoforte), der königlich dänische Konzertmeister F. Froehlich in dem Ballett „Tyrolerne“, Charles Bochs in op. 108 bis hin zu Alfredo Catalani 1892 in seiner Oper „La Wally“ an Tirolismen musikalisch auffrisierten, das bereiteten auch amerikanische Arrangeure für die sich rasch erweiternde Nachfrage nach leicht abspielbarer Erbauungsmusik beflissen auf. Das Tiroler Lied wurde damit als ein Derivat der genuinen Alpenmusik um einen weiteren Grad depriviert, beispielsweise bis hin zu einem in Chigago publizierten „Tyrolean Song, Yankee Doodle“ für die Zither. Die Adaption und Imitation des Liedtypus „Tyrolese Song“ in der englisch sprechenden Welt beginnt um 1815. Thomas Moore

(1779 – 1852) verfaßte die Version „Merrily ev’ry bosom boundeth“, die in London als „A Glee for three Voices arranged from Moore’s Tyrolese Song of Liberty by Sir John Stevenson“ im Druck erschien und als Klavierlied auch in Philadelphia zu kaufen war (Bsp. 1).

Beispiel 1

The musical score is for a piece titled "Merrily ev'ry bosom boundeth" by Thomas Moore. It is arranged for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano. The score is in 3/4 time, key of D major. It begins with a piano introduction marked "loco". The lyrics are: "Merrily ev'ry bosom boundeth, merrily oh! merrily oh! Where the song of freedom soundeth, merrily oh! merrily oh! There the warrior's arms, Shed more splendor, There the maiden's charms, Shine more tender." The score includes a piano introduction, three vocal parts, and piano accompaniment.

Als Vorlage dazu diente jenes von Beethoven und vielen anderen bearbeitete, damals wie heute sehr populäre Lied „Wann i in der Früh aufsteh“, welches die Rainer-Familie sowie deren Nachahmer später auch mit dem Text „When the Matin bell is ringing ureli ho!“ verbreiteten¹⁴. Dieses Lied avancierte zum Musterexempel des Tirolerliedes im 19. Jahrhundert. Bereits 1817 erschien diese „air“ abgewandelt auch aus dem Singrepertoire am Broadway in New York mit dem Text „Can I forget the hours of bliss love“ (Bsp. 2).

Beispiel 2

been love Can I forget the hours of bliss love I've so of ten pass'd with
way And the rose of the wil-der-ness die on its
thee Tho' thou and I no more may meet love Nor e-ver be where we have
stein, All the flow'rs of the fo-est shall sink to do--
been, love Can I for-get the hours of bliss love I've so of ten pass'd with
-cay, While the dew drops of na-ture are weep-ing for
thee.
them.

Nach 1826 brachte sowohl in Boston als auch in New York Joseph Hart geschmückt mit einem biedermeierlich anmutenden Titelbild das Lied „Can I forget my native hills“ mit der bemerkenswerten Vortragsanweisung „con espressione innocente“ – also in gespielter Naivität zu singen – auf den Markt, welches die Rainer später mit dem Text „Oh! the Lads of the Tyrol“ publikumswirksam auch in ihr Repertoire aufnahmen.

Beispiel 3

ANDANTE
CON ESPRESSIONE
INNOCENTE.

Can i forget my native hills, That proudly rose to view, The
silent vales the sparkling rills, And flows that shone with dew? Can
I forget, what e'er my lot, Where e'er my foot-steps roam, My

1828 wurde in Boston eine „Tyrolean Evening Hymn“ mit einem Text von Felicia Hemans und der Musik von Auguste Browne gedruckt (Bsp. 4).

Beispiel 4

VOICE.

MODERATO.

Come, come, come! Come to the sunset free, The day is past and gone, The woodman's axe lies free, And the reaper's work is done. The twilight star to heaven, And the summer dew to flow'rs, And rest to us is given, By the cool soft evening hours. Come, come, come! Come to the sunset free, The day is past and gone, The woodman's axe lies free. And the reaper's work is done.

Dies ist ein simples Erbauungslied, worin das Klischée vom Ländler- und Jodelduktus bereits so sehr verflüchtigt ist, daß allenfalls in den Akkordbrechungen des Nachspiels noch Reminiszenzen an den Vorstellungskomplex „Alpenmusik“ schwach anklingen. Der Text freilich aus der Feder von Mrs. Hemans veranlaßte noch 1916 den namhaften englischen Komponisten Cyril Meir Scott (geb. 1879) dazu, diesen erneut in einer schmeichelnd-salonhaften Art zu vertonen¹⁵.

Nach 1830 erschien in New York im Satz von John Parry „The Tyrolese Fortune Teller, as sung by Miss Love“, um 1835 in New York sowie in New Orleans „The Tyrolean Hunter, a Song sung and composed by the late Madame Malibran de Periot“, also der berühmten Sopranistin und Rossini-Interpretin Maria Felicia Malibran (1808 – 1836), die somit wie ihre Rivalin Henriette Sonntag das tirolensische Idiom als hit à la mode in ihre Konzertdarbietungen aufnahm, wobei sie nicht die Gelegenheit verpaßte, den jodelartigen Schluß des Ländlerliedes nach Primadonnenart in eine virtuose „Tra-la-la“-Koloratur umzu- prägen (Bsp. 5).

Beispiel 5

Plays on the val - ley's bright fountain. Tra la la la la la la la la la la.

Plays on the val - ley's bright fountain. Tra la la la la la la la la la la.

Tra la la la la la la la la la la Tra la la la la la la la la la la

Tra la la la la la la la la la la Tra la la la la la la la la la la

Tra la la la la la la la la
 Tra la la la la la la la la
 ritard. la la.
 cresc.
 p. ritard.
 cresc.
 marc.
 marc.

Diesen Aufputz kann man auch 1861 in dem „Tyrolese Song“, einem Gedichte von Heinrich Proch über einen Text von Deinhardstein sowie in etlichen anderen sentimental Klavierliedern nach Art des Tirolerliedes feststellen. Andere Sängerinnen wie etwa Theresa Vaughn¹⁶ oder Jennie Hughes trugen ebenfalls in der Metropolitan Opera oder anderswo auftretend dazu bei, daß Tirolerlied in seiner schablonisierten Simplität¹⁷ beifallssicher so sehr zu verbrauchen, daß weder vom Naturgesang, noch von einem Ausdruck freien, fröhlichen Lebens glaubhaft darin etwas verblieb. Symptomatisch für diesen Verlust jeglicher spezifischer Qualität ist etwa der 1870 in New York publizierte „Tyrolean Ducks Song“, dessen zweiter Teil „Tyrolienne“ die Verballhornung auf die Spitze treibt (Bsp. 6).

Beispiel 6

TYROLIENNE.

Couin, couin, couin, couin. Quand c'est des can-ards Ty-ro

Quackquackquack, quack, And Ty-rol ducks words nev-er lack
Quack, quack, quack, quack, And Ty-rol ducks words nev-er lack
Quackquackquack, quack, The Ty-rol ducks no wis-dom lack

The image shows a musical score for a piece titled 'TYROLIENNE.' The score is written for voice and piano. The vocal line is in French and English. The piano accompaniment is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Couin, couin, couin, couin. Quand c'est des can-ards Ty-ro Quackquackquack, quack, And Ty-rol ducks words nev-er lack Quack, quack, quack, quack, And Ty-rol ducks words nev-er lack Quackquackquack, quack, The Ty-rol ducks no wis-dom lack'.

Tra-ou la-ou la-ou tra-ou la-ou a-ou tra-ou la-ou la-ou la

Tra-ou la-ou la-ou tra-ou la-ou la-ou tra-ou la-ou la-ou la

Couin, couin, couin, couin, Quand c'est des canards Ty. ro. liens

quack, quack, quack, quack, And Ty. rolducks words nev-er lack

Tra-ou la-ou la-ou tra-ou la-ou la-ou tra-ou la-ou la-ou, la, la-ou

Tra-ou la-ou la-ou tra-ou la-ou la-ou tra-ou la-ou la-ou In la-ou

Tra-ou la-ou la-ou tra-ou In-ou la-ou la couin, couin, couin.

Tra-ou la-ou la-ou tra-ou In-ou la-ou la quack, quack, quack.

In anderen Liedern dieser Art wird etwa das mit den Bergen ursächlich verhaftete Echo verfremdet zu einem Variété-Gag. Daß zu dieser Entwicklung „native singers“ erheblich beigetragen haben, möge am Schluß dieses Überblickes anhand einer Erfolgsnummer der Rainer-Familie beispielhaft belegt werden. Bereits im Jahre 1829 hatte in München der namhafte Sprachforscher Johann Andreas Schmeller kritisch in sein Tagebuch notiert: „Die 5 Geschwister Rainer aus Fügen in ihrer englisch-

[illegible]

THE LAND OF THE FREE

Vocals

Piano

We
come from the Tyr-ol, Come o-ver the sea, And are
now in A-merica. This great land to see. — Hol-de

77

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. F. K. Stanzel, Das Bild der Alpen in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Germ. Roman. Ms.* 45 (1964), S. 121 ff.
- ² Siehe z. B. J. G. Keyßler, *Neueste Reise durch Teutschland, Hannover 1740*, S. 24.
- ³ Dazu auch M. Zulauf, *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, Bern 1972, S. 40.
- ⁴ O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952, S. 216 und 461; E. Komorzynski, *Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben*, Wien 1948, S. 181 f.
- ⁵ H. Gundolf, *Tiroler in aller Welt*, Innsbruck 1972, S. 21.
- ⁶ A. M. Birkhofer, *England – Tyrol. Vom Bild Tirols im englischen Schrifttum*, Innsbruck 1950, S. 45 ff.
- ⁷ W. Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben, II*, Berlin 1912, S. 241.
- ⁸ In: *Supplemente der GA*, Bd. XIV, 1971, S. 9 ff.
- ⁹ Siehe beispielsweise die Schilderung bei J. F. Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*, NA hrsg. v. G. Gugitz, II, München 1915, S. 18.
- ¹⁰ Dazu vgl. die Berichte in *AMZ* 29 (1827), Sp. 92 und 436 oder ebd. 31 (1829), Sp. 843.
- ¹¹ H. Klein, *Zillertaler in der Welt*, in: *Tirol Jg.* 1926, H. 3, S. 24 f.
- ¹² H. Nathan, *The tyrolese Family Rainer, and the Vogue of Singing Mountain – Troupes in Europe and America*, in: *MQ* 32 (1946), S. 63; siehe auch S. Spaeth, *A History of Popular Music in America*, New York 1948, S. 66.
- ¹³ Dazu vgl. W. Salmen, *Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa*, in: *Studia Musicologica* 11 (1969), S. 371 ff. sowie ders., *Venedig und die Barkarole in Oper und Operette*, in: *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. H. Becker, Regensburg 1976, S. 251 – 268.
- ¹⁴ Siehe die Nr. IX in: *Twelve Favorite Songs, Sung by the Tyrolese Family Rainer with English Words, arranged with an Accompaniment for the Piano Forte by I. Moscheles, I/II*, London (um 1827).
- ¹⁵ Gedruckt in London und New York bei G. Ricordi.
- ¹⁶ *Tyrolienne*, composed by Richard Stahl, New York 1886; siehe auch W. B. Bradbury, *The Alpin Glee Singer*, New York 1850.
- ¹⁷ Dazu siehe K. Horak, *Der Jodler in Tirol*, in: *Jb. d. Öster. Volksliedwerkes* 13 (1964), S. 78 ff.
- ¹⁸ H. Moser, *Der Folklorismus in unserer Zeit*, in: *ZfVlk* 58 (1962), S. 193.
- ¹⁹ Dazu den Bericht von J. F. Tuckerman, *Music in the Winter*, in: *The Dial* 1,4 (April 1841), S. 539 ff.

Eine Skizze zum Thema: „Alpenländisches Kinderlied“

Diese Skizze hat freilich nur am Rande mit einem wissenschaftlichen Beitrag zum Thema „alpenländisches Kinderlied“ zu tun. Dieses verlockende Thema würde ein ganzes Buch füllen; da meines Wissens eine solche zusammenfassende Arbeit bisher noch nicht existiert, bedürfte sie weit umfassender Vorarbeiten. Wie dem auch sei, es geht mir hier um etwas ganz anderes, um eine persönliche Skizze, die mit einer Art von Gewissenserforschung beginnt, im Vorfeld des Themas sozusagen. Die Frage, die ich an mich selbst richten muß, lautet: Wann bin ich dem Kinderlied zum ersten Mal begegnet?

Leute, die in behüteter Umgebung, am gleichen Ort aufwachsen, werden es mit der Antwort leichter haben als einer, der schon als Einjähriger von seinem Geburtsort Florenz nach Zell am See verfrachtet wurde, zur ersten Volksschulklasse aber bereits nach München geriet, zur zweiten jedoch nach Kladno bei Prag, von da wieder zurück nach München und dann in schönem Wechsel so fort bis zum zwölften Lebensjahr, wobei Zell am See als ständiger Abstecher in Ferienzeiten nicht zu übersehen ist. Was, so frage ich mich, konnte da an musikalischer Umweltsubstanz eigentlich hängen bleiben?

Will ich ehrlich sein, so muß ich zugeben, daß es nur musikalische Fetzen waren, die da hängen geblieben sind, bald hier, bald dort. Von Eindrücken der Kunstmusik will ich hier nicht reden, sie blieben zunächst auf Klaviereindrücke beschränkt, denn meine Mutter war Pianistin; sie, die gebürtige Linzerin, hatte bei August Göllerich studiert und in mir den Grundstock gelegt zum späteren Eindringen in die Welt der Kunstmusik. Wie aber war das mit der Anpassung an die Umwelt im Pinzgau, in München und in Böhmen?

Offenbar vollzieht ein Kind eine ganze Menge an Tätigkeiten mit, an die es sich erst später erinnert. So etwas waren die mit-

vollzogenen Kinderlieder und Spiele, die sich dann später schwarz auf weiß in Büchern und Noten wiederfanden. Wieder muß ich mich fragen, wann und wo solche Kinderlieder bewußt in meiner Erinnerung auftauchen. Ich meine, es war in Kladno in Böhmen. Diese Kleinstadt, damals noch eher bäuerlich, war halb und halb von Tschechen und Deutschen bevölkert. Das tschechische Element überwog allerdings; wichtiger noch war, daß meine Großmutter, ebenso wie die tschechischen Dienstmädchen, gerne und häufig sang. Es wurde aber auch am Markt gesungen, in Wirtshäusern, eigentlich überall, wo es Gelegenheit zur Geselligkeit gab. Aus dieser Zeit sind mir heute noch viele Kinderlieder geläufig: Já mám koně – Jede, jede, poštovskej pán, – Kalamajka mik, mik, mik, – Hraly dudy und manche andere. Viele Melodien sind mit innerösterreichischen Weisen eng verwandt, ein Umstand, der mich später auch im kompositorischen Zusammenhang noch beschäftigt hat. Ein hübsches Reiterlied, das mir die Großmutter noch tschechisch vorgesungen hatte, formte ich später ins Deutsche um; die Melodie könnte aus der Umgebung G. Ph. Telemanns stammen:

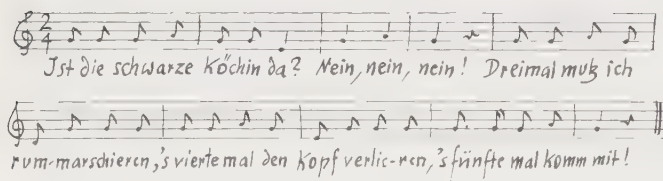
Beispiel 1 (Bin ein kleiner Reiter)

Já hu-sá-rek ma-lý, bo-ty ro-ze-dra-ný:
Bin ein kleiner Rei-ter, Schuhe sind zer-ris-sen,
ne-po-je-du na tu voj-nu az budu mít no-vý.
zieh nicht in den Krie-g, bis daß ich neu-e Schuh be-kom-me. hab?

Ganz anders München: Wir lebten in Schwabing, das nach dem ersten Weltkrieg gerade seine Wandlung vom dörflichen zum städtischen Gemeinwesen vollzog. In diesem Milieu zwischen aufgelassenen Bauernhäusern, häßlich hohen Neubauten und Vorstadtsiedlungen war noch etlicher Platz für Kinderspiele verblieben. Unter all diesen Spielen haftet die „Schwarze Köchin“ am lebhaftesten in meiner Erinnerung. Zeit lebens empfinde ich noch eine Art von heiligem Schauer bei der Erinnerung an ein geschwärztes, größeres Mädchen, das mit seinen langen Zöpfen und einem großen Kochlöffel um die Kinderschar herumschritt und dazu den furchtbaren Satz sprach:

„Dreimal muß ich rum-marschieren, 'svierte mal den Kopf verlieren, 's fünfte mal komm mit!“, Sie sagte wohlverstanden 'Kopt' und nicht 'Topf', wie es in den meisten Ausgaben heißt (– das Lied ist ja weit verbreitet, bis hinüber zu den Schwaben-deutschen in Ungarn –); das Mädchen gab das in einer Art Sprechgesang von sich, mit einer seltsam verfremdeten Stimme. Es hatte ebensowenig wie ich damals eine Ahnung davon, daß dieses Lied auf die Zeit der großen Pest, des 'Schwarzen Todes' zurückzuführen ist und sie, die Köchin, somit nichts anderes personifizierte als die 'Frau Pest'. Hier das Lied in der um 1920 in München verbreiteten Form:

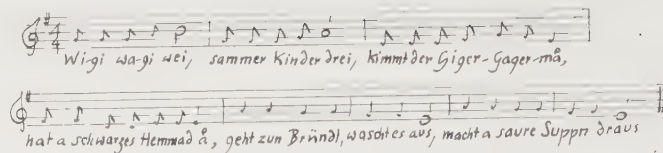
Beispiel 2



Ist die schwarze Köchin da? Nein, nein, nein! Dreimal muß ich
rum-marschieren, 's vierte mal den Kopf ver-lie-ren, 's fünfte mal komm mit!

In der Nähe der 'Schwarzen Köchin' ist auch der „Giger-Gager-Ma“ angesiedelt, der Totengräber oder Wäscher. Der folgende Reim, den ich freilich erst viel später durch Otto Reuther (Greifenberg in Bayern) kennenlernte, dürfte auch aus der Pestvergangenheit stammen; er hat mich von Anfang an unheimlich berührt, und – obwohl ich ihn mit einer Melodie versah, hat es mir immer widerstrebt, ihn in ein Spiel einzufügen:

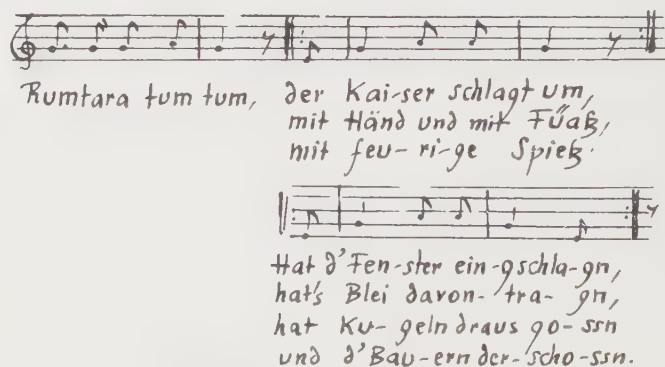
Beispiel 3



Wi-gi wa-gi wei, sammer Kinder drei, kimmst der Giger-Gager-mä,
hat a schwarzes Hemmad a, geht zum Bründl, waschtes aus, macht a saure Suppn draus

Aus der Münchner Kindheit erinnere ich mich noch des Schwedenreimes „Bet, Kindlein, bet, morgen kommt der Schwed“, morgen kommt der Oxenstern, wird dem Kindlein beten lern“. Ähnliche Reime waren freilich überall weit verbreitet, während die eigentlichen 'urigen' bayerischen Kinderlieder damals schon nicht mehr in den Schwabinger Kreisen Münchens gesungen wurden. Solche konnte ich aber noch da und dort am bayerischen Högl (im Dreieck Teisendorf - Reichenhall - Freilassing) gegen Ende der 30er Jahre hören. Bei V.M. Süß („Salzburger Volkslieder, 1865) findet sich mancher Kinderreim, der gerade im bayerischen Nachbargebiet, im einst salzburgischen Ruperti-gau, bis zur Gegenwart weitergelebt hat. Ein solcher, wohl aus der Zeit des 30-jährigen Krieges, hatte es mir auch angetan; wir sangen ihn auf die einfachste Art:

Beispiel 4



Rumtara tum tum, der Kai-ser schlägt um,
mit Händ und mit Fußß,
mit feu-ri-ge Spieß.
Hat d' Fen-ster ein-gschla-gn,
hat's Blei davon-tra-gn,
hat Ku-geln draus go-ssn
und d' Bau-ern der-scho-ssn.

Gemessen an den Prager und Münchener Eindrücken tritt die Erinnerung an Lied und Kinderspiel in Zell am See etwas zurück. Es mag damit zusammenhängen, daß ich mit dem dörflichen Milieu dort nur wenig in Berührung kam, wenngleich in Zell am See selbst damals (vor 1928) noch zahlreiche Bauernhöfe standen und sich die Urbanisierung erst in den ersten Anfängen befand (Stadterhebung 1928). Immerhin, in den 'gehobenen Kreisen' pflegte man Musik in den 'Salons', man spielte Beethoven, Chopin und wohl auch die 'Slawischen Tänze' von Dvořák. Nach dem 12. Lebensjahr etwa stieg ich jedoch selber auf Almen und zu hochgelegenen Bauernhäusern. Dort hörte ich freilich eine gänzlich andere Musik, dort auch erfuhr ich erst etwas vom eigentlichen Bauernleben. Die Kinderzeit aber war vorbei und mit ihr das Interesse für das Kinderlied.

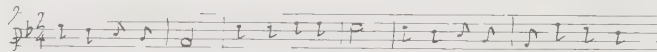
Trotzdem, nimmt man Eindrücke auch nicht immer bewußt auf, so geraten sie doch ins Unbewußte und wirken dort weiter. 'Halbbewußt' also habe ich z. B. die Perchten in Erinnerung, ebenso manchen Tanz, manchen eindrucksvollen Brauch. Lieder habe ich kaum in Erinnerung, eher noch Jodler. Allerdings machten diese auf mich damals nur wenig Eindruck, was vor allem einem mißlichen Umstand zuzuschreiben war: Zwei etwas beleibte, untersetzte altjüngferliche Damen, deren eine oben drein mit einem Kropf behaftet war, übten sich im Nachbarhaus im Schmittengraben gelegentlich im Jodeln. Das wichtigste, was mir in Erinnerung verblieben ist, war der Ausspruch meiner alten Großmutter: „Hörts mir doch endlich auf mit eurem Gajodel, das ist ja nicht zum Aushalten!“ Zur Verstimmung trug zusätzlich bei, daß mein Onkel regelmäßig einen großen Pinzgauer Graukäs' ins Haus brachte, den er von den alten Damen, die den Onkel verehrten, geschenkt bekam. Der immerhin legitime Gestank ging mit dem mitleiderregenden Bild der Jodlerinnen und der ablehnenden, von mir aber sehr geliebten Großmutter eine fixe Kombination ein, die längere Zeit nachgewirkt hat.

Später freilich, im bewußten Aufsuchen und Wiederentdecken der Kindheitslandschaften nahmen all die Erscheinungen des Volkslebens neue Konturen für mich an. In den 30er Jahren stöberte ich quer durch den Pinzgau und geriet an köstliche Kindertexte; manche verschaffte mir Schulrat Karl Adrian, später auch Tobi Reiser. Einiges hörte ich selbst, zeichnete es auf oder formte es weiter. Manches Neuentstandene kam in Druck

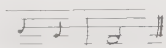
und machte seine Runde. Ich stellte fest, daß es verhältnismäßig wenig gedruckte alpenländische Kinderlieder gab. Meistens fehlten die Melodien, auch V.M. Süß gibt sie nicht bei, ebenso wenig die wertvollen alten Sammlungen (Simrock, Zingerle, Des Knaben Wunderhorn u. a.). Auch bei Frz. M. Böhme ist das Alpenland in dieser Hinsicht eher stiefmütterlich bedacht. Das ermunterte mich zu gewissen Zeiten immer wieder, Melodien zu diesen Textgrundlagen selber zu setzen. Über diese Arbeiten gebe ich im folgenden eine kleine Übersicht:

In den Jahren 1936–41 entstand eine Reihe von kleinen Spielen und Liedern für Kinder, die sich größtenteils auf alten Märchen- und Brauchtumsspielen aufbauen: „Das Salzburger Sommer- und Winter-streitspiel“ (nach der Vorlage von K. Adrian ausgebaut), „Das Sommerbaumtragen“ (einer Anregung von K. Adrian folgend, nach einem früher in Salzburgs Umgebung geübtem Brauch). Einige Lieder zum „Anklöckln“ und „Sternsingen“, zumeist mit Einbau älterer Reime oder Melodien. U. a. entstand auch ein 'Segenslied' (1940), allerdings nicht in der Mundart, da es Fritz Jöde auch in anderen Landschaften verbreitet hat:

Beispiel 5



*Grüner, grüner Zweig, blüh in diesem Haus! Jag den bösen Winter aus dem
Blühe immer-fort, durch das ganze Jahr, hüte alle Leut vor Not und*



*Tor hin- aus!
bö-ser Gefahr!*

1941 erschien die Sammlung „Trariro“, neuaufgelegt bei Moeseler 1950, in der viele Kinderlieder nach älteren Volkstexten, z. T. auch aus der zitierten Sammlung von Süß, enthalten sind. Bei den Texten hielt ich mich zumeist an die von Reiser mitgeteilten Fassungen; hier ein Beispiel:

Beispiel 6

Ein, zwei drei, pi-ga po-ga pei, pi-ga po-ga Be-sen-stiel,
 sitzt a Man-dl auf da Muhl, umandum voll Federn drauf. hi-kri-ga
 hat a staubigs Hütl auf, schreit da Hah, zin-sl zan-sl aus-si da! aus-si da!

In dieser Zeit veröffentlichte ich auch (zusammen mit Tobi Reiser und Franz Biebl, unterstützt auch durch Otto Eberhard) mehrere Kinderlieder neben allgemeinen Volksliedern, Jodlern und Spielstücken in den „Salzburger Musikblättern“ (1940–44). Ein besonders feines Schlaflied, das bei Süß ohne Melodie zu finden ist, hatte mir Reiser so übergeben: „Heia mei Dirnei, tua schlaf’n“. Reiser meinte, man hätte es so in seiner Kindheit gesungen. Hier nun die „Reiser’sche Melodie“ mit dem alten Text aus der Sammlung Süß’, die vom Reiser’schen jedoch abweicht:

Beispiel 7

1. Hei-di, mei Kin-dei, tua schla-fn! Es
 hat di Gott-va-ta da-scha-ffen. Er
 hat di da-schaffen und wird di da-niahrn, und
 wird di, mei Kin-derl in Him-mi ein-fiahrn.

2. Schuzi, schuzi, heidi!
 I kauf da moring a Geigi,
 i kauf dar a Geigi,
 kannst spül’n damit,
 ja schlaf nur mei Kinderl,
 ja schlafe in Fried.

Auch dieser feine, kurze Schlafliedtext findet sich bei Süß; ich habe das Liedchen bisher nicht veröffentlicht (1940):

Beispiel 8

Da Tag is schon umma, da Mån scheint so hell,
 bitt di gar schen mein En-gerl, gib acht auf mei See!l!

Bei Adrian fand ich den Kinderreim vom ’roten Fuchs’: das originelle Bild, dazu der plastische Sprachrhythmus regten mich 1938 zu dem folgenden Liede an (enthalten in „Tarario“). Der Text steht in Zusammenhang mit den Winter-Austreib-Bräuchen. Auch in Holstein gibt es ein Lied vom Fuchs, das zur „Sommerverkündigung“ angestimmt wird; der Kommentar in „Des Knaben Wunderhorn“ (III) teilt mit: „In einigen Gegenden von Holstein ziehen die Kinder, um den Sommer anzukündigen, von Haus zu Haus; eines trägt in einem Korb einen toten Fuchs voraus, sie singen dazu:

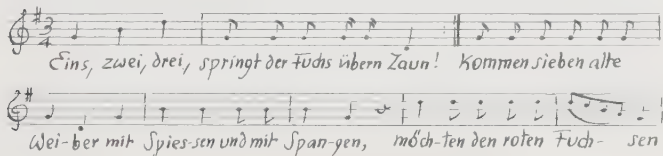
Hans Voß heißt er,
 Schelmstücke weiß er,
 Die er nicht weiß, die will er lehren,
 Haus und Hof will er verzehren;
 Brod auf die Trage,

Speck auf den Wagen,
Eier ins Nest,
Wer mir was giebt, der ist der Best!
Als ich hier vor diesem war,
War hier nichts als Laub und Gras.
Da war auch hier kein reicher Mann,
Der uns den Beutel füllen kann,
Mit einem Schilling drei, vier oder mehr,
Wenns auch ein halber Taler wär' ...“

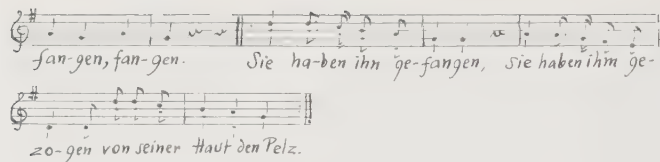
In beiden Liedern wird also der Fuchs zur Strecke gebracht, d. h. im salzburgischen Reim wird die Jagdszene eingebaut in den Eröffnungsspruch des Winters beim Sommer-Winterstreitspiel:

(Winter): Halt still, still, was der Winter verkünden will,
es wird nun so kalt, daß alles tuat klinga,
und daß Buben und Dirndl zum Ofen springa.
1, 2, 3 springt der Fuchs übern Zaun,
kommen sieben alte Weiber mit Spieß und Spangen,
möchten den roten Fuchsen fangen.
Sie haben ihn gefangen, sie haben ihm gezogen
von seiner Haut den Pelz.
Also mei Summa hab noch was vergessen.
Bin 24 Wochen hintern Ofen gesessen.
Ich hab' 24 Tauben im Stall,
dö friß ich mitsamdt den Federn all.
Aba nur i, der Winter alloan,
Summa dir gib ich die Boan.
(Aus Karl Adrian,
Von Salzburger Sitt' und Brauch, Wien 1924,
S. 73).

Beispiel 9



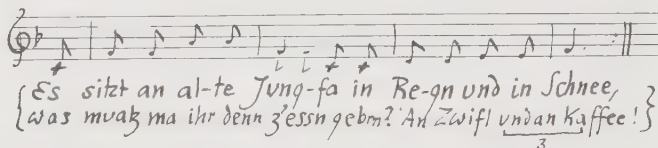
Eins, zwei, drei, springt der Fuchs übern Zaun! Kommen sieben alte
Wei-ber mit Spies-sen und mit Span-gen, möch-ten den roten Fuch-sen



fan-gen, fan-gen. Sie ha-ben ihn ge-fangen, Sie ha-ben ihm ge-
zo-gen von seiner Haut den Pelz.

In den Jahren nach 1945 konnte ich in Zell am See, Salzburg und Saalfelden viel mit Kindersinggruppen arbeiten, was 'zwangsläufig' zum Entstehen oder Wiederbeleben von Kinderliedern oder Spielen führte. Manche der Lieder sind auch für die eigenen Kinder entstanden, so z. B. die vielgespielte 'Bettlerhochzeit'. In den wirren Jahren 1945/46 ging manches Gerede um die „Hexen“ im Oberpinzgau. Das heute recht wohnliche und schön hergerichtete Schloßchen „Ainet“ (Einöd) kam dabei plötzlich aus unsinnigen Gründen ins Gerede. Als dann Kinder in den Hollerbüschsen unweit des Schlosses auch noch einen alten zertretenen, obendrein kohlschwarzen „Frauenschu“ fanden, war es klar, daß hier alles nicht mit rechten Dingen zugeht. Die Oberpinzgauer Hexengeschichten, von denen Josef Lahnsteiner in seiner Darstellung des Oberpinzgaues (Selbstverlag, Hollersbach 1956) berichtet, waren noch nicht verstummt. In diesem Zusammenhang sehe ich heute manche damals entstandenen Spiele und Lieder, die auf zwielichtige Wesen anspielen. Wir sangen Lieder vom „bucklicht Männlein“, (auch vom „Bunkat Mandl“), vom Kasmandl, vom Klabauf, vom Talreit, erfinden wohl auch manche schaurige Geschichte selber, angeheizt durch die seltsamen Vorgänge um die Hexen von Ainet. Süß bringt einen Hexenvers, der allerdings dort der „alten Jungfa“ zugeordnet ist:

Beispiel 10



{ Es sitzt an al-te Jung-fa in Re-qn und in Schnee,
was muak ma ihr denn z'essen gebm? An Zwifl und an Kaffee! }

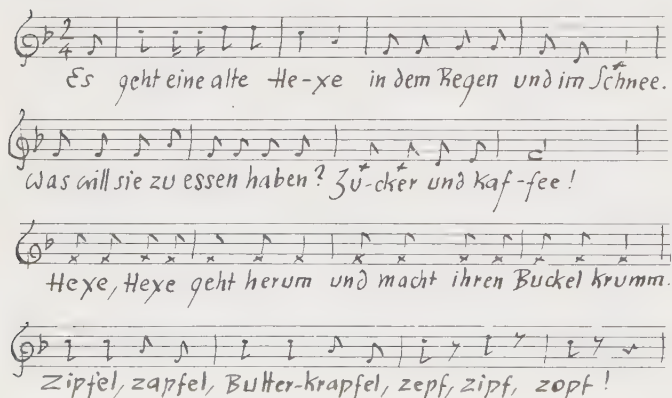
Für meine Pinzgauer Kinderschar machte ich 1946 daraus das folgende Lied, das ich vor der Veröffentlichung im „Goldvogel“

(Schott, Mainz) in hochdeutsche Form umschrieb. Hier muß ich nun einen seltsamen Zusammenhang erwähnen. Lange nach dem Entstehen des 'Hexenlieds' fand ich bei Böhme („Deutsches Kinderlied . . .“ Nr. 162) den Text zu einem Wetterhexenspiel, das aus den schwäbischen Gemeinden bei Budapest überliefert ist:

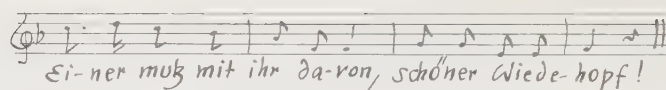
Oli, oli Wetterhexe
in Regen und in Schnee.
Was wer mer ihr zu fressn gebn?
Kraut und Kaffee.
Zipfi, Zapfi, Hahnerkraks!

Aus der Zwiebel (bei Süß) wird hier das 'Kraut'. Wir sangen 'Zucker und Kaffee!. Woher mir das „Zipfel, zapfel . . .“ zugeflossen ist, kann ich nicht mehr feststellen, wahrscheinlich habe ich das irgendwo einmal gehört. Das „zepf, zipf, zopf!“ aber erkläre ich mir daraus, daß ich bei dem Abfassen dieser Stelle an eine sehr böse, verrufene Frau gedacht haben muß, die tatsächlich ZEPF geheißen hat. Aus 'Zepf' die Ableitungen Zipf und Zopf zu machen, dürfte echte Kindersache sein. Den Abschluß „schöner Wiedehopf“ meine ich aus einem oberösterreichischen Kinderreim zu kennen, den ich i. A. nicht nachweisen kann. Ich bringe das Beispiel vor allem, um zu zeigen, auf welche Weise solch ein Lied zustande kommen kann.

Beispiel 11



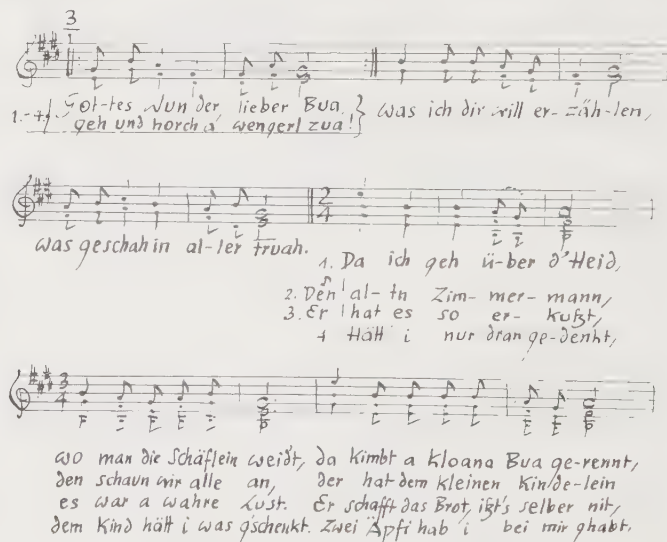
Es geht eine alte He-xe in dem Regen und im Schnee.
Was will sie zu essen haben? Zü-cker und Kaf-fee!
Hexe, Hexe geht herum und macht ihren Buckel krumm.
Zipfel, zapfel, Bulter-krapfel, zepf, zipf, zopf!



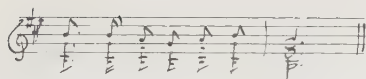
Ei-ner muß mit ihr da-von, schöner Wiede-hopf!

Dabei noch ein Wort zur *Mundart*: Mundarttexte spiegeln nicht nur eine ganz andere gedankliche wie sprachliche Frische wieder, sie kommen sozusagen aus dem Primärzustand der Erfindung; andererseits regen sie den Musikanten (man sollte in solchen Fällen nicht immer vom 'Komponisten' sprechen!) manchmal mehr an als durchgeformte dichterische Texte. Zugegeben sei, daß die Verbreitung von Mundartliedern rascher ihre Grenzen erreicht, — ein Grund auch, weshalb die meisten unserer heutigen Kinderlieder nur noch in hochdeutscher Sprache gesungen werden. Vergleicht man aber einmal die köstlichen Mundartformen, wie sie etwa noch Ziska und Schottky, Simrock, V. M. Süß, Böhme (und neuerdings J. M. Enzensberger) bringen, mit heutigen Leseformen, so wird man den Eindruck der Verarmung nicht los.

Beispiel 12



1. Got-tes Nun der lieber Bua, } Was ich dir will er-zäh-len,
2. geh und horch a Wengerl zua!
Was geschah in al-ler Fruah.
1. Da ich geh ü-ber d'Heid,
2. Den! al-tn Zim-mer-mann,
3. Er! hat es so er-kußt,
4. Ha! i nur dran ge-denkt,
wo man die Schäflein weißt, da kimbt a Kloana Bua ge-rennt,
den schaun wir alle an, der hat dem kleinen Kin-de-lein
es war a wahre Lust. Er schafft das Brot, ißt's selber nit,
dem Kind hätt i was gschenkt. Zwei Apfi hab i bei mir ghakt.

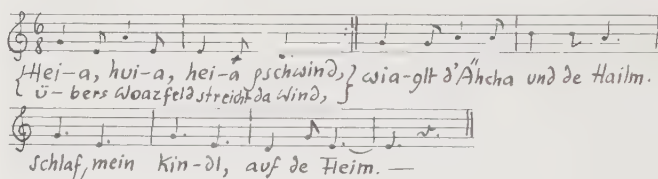


hab eahn all mein Tag nit kennt
 viel gu- tes ge- tan.
 's ist sein rechter Va- ter nit:
 's hat mi freundlich an- ge- lacht.

Mit zwei diesbezüglichen Beispielen möge diese „Skizze“ schließen. Der Text zu dem ersten Beispiel wird als „Ingolstädter Weihnachtslied vom Jahre 1758“ bei F. M. Böhme („Deutsches Kinderlied . . .“ Nr. 1585) zitiert; er erscheint auch im 'Wunderhorn' und bei Simrock. Bei Simrock beginnt es mit „Gottes Wunder“, im 'Wunderhorn' mit „Gott's Wunder“. Der Unterschied scheint überaus gering, und doch beeinflusst er den Melodie-Rhythmus. Sehr bald erkennt man, daß der gesamte Text wohl in Mundart abgefaßt sein mußte. Im 2. Vers heißt es: „Da kam ein kleiner Bu gerennt, ich hab ihn all mein Tag nicht kennt.“ Ich habe nun versucht, zumindest in der 1. Strophe den Mundarttext wiederherzustellen. In der 2. Strophe allerdings kamen mir Bedenken: „Den alten Zimmermann, den schau'n wir alle an, der hat dem kleinen Kindelein viel Gutes angethan“. Das schmeckt nicht nach Mundart, oder, man müßte einiges umstellen, geradezu umformen, um typische Mundart-Redeform zu erreichen. Im zweiten Teil der 3. Strophe gelang es wieder leichter, so auch in der 4. Strophe. Es fragt sich, warum ich das versucht habe. Ich meine, dieser schöne Text, der viel Stimmungsgehalt aufweist, könnte als Mundartlied durchaus bestehen. Ich habe die Melodie entsprechend geformt, zumal mir keine überlieferte Originalweise bekannt ist. Im übrigen darf ich darauf hinweisen, daß die Mischung von Mundart und hochdeutschem Text durchaus belegbar ist, auch wenn die Forschung solchen Aufzeichnungen in der Regel mißtrauisch begegnet. Fanderl Wastl hat solche Mischungen für den altbayerischen Raum mehrfach nachgewiesen, wir finden sie ebenso in Nord- und Südtirol, besonders im Bereich des geistlichen Volksliedes. Das vorliegende Weihnachtslied hat alle Merkmale einer solchen Bezogenheit.

Unser letztes Beispiel, ein *Schlaflied*, ist erst in jüngster Zeit entstanden. Barbara Rettenbacher (Niedernsill, Pinzgau) verwendet hier bewußt die Mundart dieser Landschaft, sieht auf genaueste Schreibung und meidet Konzessionen jeglicher Art. Die Qualität des Textes und auch der rhythmische Bau haben mich zur „Vertonung“ veranlaßt, wobei ich – mehr unbewußt als bewußt – vom landläufigen melodischen Muster abgewichen bin: vergessen wir nicht, daß unser Alpenland eine weit ältere Musikkultur besessen hat, die wir freilich nur noch errahnen können, eine Kultur allerdings, die immer eigenständig war!

Beispiel 13



2. Heia, hui, hei, hü,
 nebmam Bachö klöchetzt
 ü' Mühl.
 Übers Radl 's Wasser rinnt.
 Tram, mein kindl, tram na lind!

Das „Gäuerlen“ in Rothenthurm (Innerschweiz)

Das volle Leben einer ursprungsnah gebliebenen Volkskunst mit ihren Augenblickeingebungen und persönlichen Ausdrucksformen festzuhalten wird immer nur sehr unvollkommen gelingen. Selbst in der gemalten oder gestickten oder geritzten Ornamentik finden wir innerhalb eines überlieferten Figurenschatzes ein freies Schaffen von unglaublicher Stilsicherheit. Ich erlebte es staunend bei Bäuerinnen in der Slowakei oder den nordungarischen Matyo, wie sie an einem Eck begannen und im Nu die ganze Fläche mit einem großen Ornamentgebilde bedeckt hatten, das sichtlich vor ihrem inneren Auge stand, so daß sie es nicht von der Mitte her aufbauen mußten. Und trotz der Ähnlichkeit und Verwandtschaft des Erzeugten, war es doch jedesmal anders, kein bloßes mechanisches Wiederholen.

Dasselbe gilt für die Künste, die sich im zeitlichen Ablauf bewegen, sei es das Singen oder bei gewissen Formen des Tanzes. Bereits Cecil Sharp, der Aufzeichner tausender englischer Volkslieder und Melodien, stieß auf Sänger, die zwar den Grundtypus der Melodie festhielten, aber ihn von Strophe zu Strophe variierten.¹ Hoffnungslos, das göltig und erschöpfend festhalten zu wollen. Man kann es bei einem einmaligen Absingen des ganzen Liedes mit Hilfe von Tonaufnahmegeräten tun. Das nächste Mal wird es aber schon wieder anders klingen. Mir begegnete ein solcher Sänger in der steirischen Ramsau. Der alte Jockl, vulgo Fosserer, sang mir die 51 Strophen zählende Ballade vom „Filzmoser Beñ (Bären)“ vor. Ein Scherzlied auf die Erlegung des letzten Bären in dieser Gegend in den Achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Er war in glänzender Stimmung und sang so dramatisch, daß die Melodie in keiner Strophe der anderen völlig glich. Constantin Brailoiu aber zeigte, daß

die Rumänen Liedertypen haben, bei denen gewisse Teile der Melodie fest bleiben, während andere in gesetzmäßigem Wandel von Strophe zu Strophe variieren.

Ähnliches gilt auch für manche Formen des Tanzes. Auch beim Volkstanz gibt es Regeltänze, bei denen jede Einzelheit festliegt. Ihren Gipfel erreichen sie in Gruppentänzen von oft starker Schauwirkung wie dem „Bandltanz“ oder den Schwert- und Reiftänzen. Alles ist hier auf das genaue Zusammenwirken gestellt. Jedes Abweichen würde den Ablauf zerreißen. Daneben gibt es aber auch Gruppentänze mit Variationsmöglichkeiten. Etwa beim südslawischen „Kolo“ und seinen südosteuropäischen Verwandten. Die Tänzer halten einander im offenen oder geschlossenen Kreis an den Händen. Hier kommt es nun auf das Ausfüllen der Rhythmen durch Schrittformen an. Da können besonders gute Tänzer variieren, wenn sie nur im Rhythmus bleiben.

Vor allem finden sich die freien Formen aber bei den sogenannten „Werbetänzen“, die naturgemäß auf ein Einzelpaar zugeschnitten sind. Dabei bleibt es offen, wieviel an Variationen auf das Streben des Burschen zurückgeht, sich vor seinem Mädchen ins rechte Licht zu setzen, und wieviel ihm einfach aus der im Augenblick des Tanzens gesteigerten Bewegungsfreude zufließt. Bei den indogermanischen Völkern Europas ist es der Tänzer, der hier aktiv handelnd auftritt, nur in orientalisch beeinflussten Tänzen, wie den andalusischen, ist die Tänzerin der herausfordernde Teil. Bei den sonstigen europäischen Werbetänzen folgt das Mädchen meist nur der Führung des Burschen. In den Strecken des Tanzes, wo der Bursch ausläßt und seine ganzen Fertigkeiten entfaltet, tanzt sie meist nur mit einfachen Schritten

und Drehungen vor ihm her oder ihm nach. Als ich im norwegischen Numedal die dort übliche Variante des „Springar“ erlernte, sagte mir einer der Tänzer einmal: Beim „Lösdans“ (wenn der Bursch die Fassung gelöst hat und für sich selbst tanzt) macht ein guter Tänzer denselben Schritt nicht zweimal! Beim ungarischen „Csardas“ der Volksform, die vor der Ausbildung des „Nationaltanzes“ um 1840 liegt und wovon in der Volksüberlieferung vieles lebendig blieb, war die Schrittfolge recht frei. Bei den Kumanen in Südungarn sah ich in der Mitte der Dreißigerjahre, wie gute Tänzer ihre ganz persönlichen Eigenheiten hatten. Manchmal finden sie allgemeinen Anklang und werden von anderen übernommen. Dann nennen sie diesen Schritt nach seinem Erfinder und bezeichnen so das Individuelle daran. Auch bei slowakischen Drehtänzen in den Karpaten begegnete mir das Individuelle in der Tanzausführung in jenen Augenblicken, wo der Tänzer ausläßt und für sich tanzt. Von den reinen Männertänzen und ihrer völlig persönlichen Ausführung ganz abgesehen.

Wenn wir die Werbetänze der europäischen Völker überschauen, so sehen wir vor allem bei den Hoch- und Mittelgebirgsstämmen auf einer Nord-Südlinie etwa in der Mitte unseres Erdteiles einen eigenen Stil ausgebildet. Er ist durch ein besonderes Spiel der Arme und gefaßten Hände gekennzeichnet. Bursch und Mädchen fassen einander bei einer oder bei beiden Händen und führen verschiedene Dreh- und „Wickel“-Bewegungen aus. Der Bursch dreht das Mädchen unter seiner rechten erhobenen Hand vor sich her, führt sie um sich herum, in beidhändiger Fassung kommen die Hände einmal im Nacken der Tanzenden zu liegen, es gibt die Kreuzhandfassung vor dem Oberkörper oder im Rücken der nebeneinander befindlichen Tänzer, es werden Bogen mit den Armen gebildet, durch die man einander anblickt, man dreht sich unter den gefaßten Armen durch u. s. f. Die größte Phantasie darin entwickelt Österreich, dichtauf gefolgt von Norwegen. Letzteres Land legt dabei dabei im Gegensatz zu Österreich auch noch auf schwierige und wechselnde Schrittarten besonderen Wert, was sich schon im Namen „Springtanz“ andeutet, der von Tal zu Tal wechselt. Die Einleitungsfigur, daß der Bursch seine Tänzerin unter dem rechten Zeigefinger seiner erhobenen Hand kreiseln läßt, ist allerdings ziemlich weit verbreitet. Sie beginnt in den Südpirenenäen, geht über das deutschsprachige Mitteleuropa und die angren-

zenden Westslawen im Osten bis Siebenbürgen, im Norden bis Norwegen und endet im Süden auf einigen südslawischen Inseln, wo es sichtlich eine Ausstrahlung aus dem Ostalpenraum darstellt. Die Werbetänze in Spanien, Italien oder bei den osteuropäischen Stämmen haben das ausgebildete Handspiel unserer Art nicht.

Im deutschsprachigen Raum gehen solche Werbetänze vielfach unter dem Oberbegriff „Ländler“ mit zahlreichen Spielarten und Lokalnamen. Sie erfüllen weite Teile der deutschen Schweiz, das anschließende Südwestdeutschland bis hinauf nach dem Elsaß und Hessen, natürlich Bayern und ganz Österreich.³ Einiges Verwandte gibt es in Resten und verstreuten Nachrichten auch weiter nördlich. In Dänemark deuten einige historische Nachrichten darauf hin, daß auch in diesem Lande der Werbetanz nicht fremd war, in Schweden etwa die „Jössehäradspolska“ Värmlands, jedoch in der ursprünglichen Volksform freier Art, nicht dem Regeltanz, den die Volkstanzbewegung daraus gemacht hat. Auch in den alten Nachrichten vom „Daldans“ heißt es, „tar inga lagar an uti sin yra gång“ (er folgt keiner Regel in seinem wilden Gang). Ganz stark taucht diese Tanzform dann wieder in Norwegen auf, besonders im Westland, aber auch „Röraas-Polsk“ nahe der schwedischen Grenze gehört noch in die gleiche Verwandtschaft. In sehr vielen Teilen des süddeutschen österreichischen Länderbereiches wurde aus dem Werbetanz etwa seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts ein Tanz mit feststehendem Ablauf der Figuren, oft zusammengeschlossen zu einem Tanzen ganzer Gruppen, nicht mehr des Einzelpaares. Wie die freie, ältere Form aussah, lassen ältere Schilderungen etwa aus dem Badischen oder aus Tirol erkennen.⁴ Der oberbayrisch-tirolische Schuhplattler war früher auch nicht so wie heute zumeist ein Burschentanz. Das Platteln des Burschen geschah funktionsgleich dem „Lösdans“ im norwegischen „Springar“ oder dem „Paschen“ im Salzkammerguter „Steirischen“ wenn die Burschen auslassen und für sich agieren, während die Mädchen vor den Burschen hertanzen oder die in der Mitte zum Singen und rhythmischen Händeklatschen zusammengetretenen Burschen umkreisen. In Südtirol hatte sich die alte freie Art des Werbetanzes noch bis um die Mitte unseres Jahrhunderts örtlich erhalten. Zumindest sah ich sie selbst noch um diese Zeit in einzelnen Tälern, oft unter dem Namen des „Deutschen“⁵, auch Karl Horak hat zwei Formen mitgeteilt.⁶

Tänze der freien Form mit improvisatorischen Zügen sind ähnlich schwer zu fassen wie die Art des freien Singens. Sie sind auch schon unendlich selten geworden im mitteleuropäischen Bereich. Umso großartiger ist es, daß auch die Schweiz unter ihren ländlerartigen Werbetanzformen noch das freiere Gestalten kennt. Es tritt bezeichnenderweise in den Gebieten der besonderen Sennenkultur am Nordfuß der Alpen auf; einer Kultur, zu der wir in Österreich keine Gegenstücke haben. Ich selbst lernte diese Tanzart in Appenzell und in einigen Gebieten der Innerschweiz kennen. An einem Punkt, nämlich in Rothen-
thum, suchte ich dieser Tanzart durch Eigenversuch näherzukommen, und davon soll in dieser Arbeit berichtet werden.

Solches Tanzen heißt „Hierig“ (Appenzell), „Hieritaler“ oder „Gäuerlen“ (Innerschweiz). Dadurch soll wohl das Heimische, Bodenständige zum Ausdruck gebracht werden. Es entzieht sich meiner Kenntnis, ob diese Art zu tanzen für das ganze Gebiet der eigentümlichen Hirtenkultur des Voralpenlandes bezeichnend ist, also etwa auch für das Emmental oder das Greyerzerland. Das müßten Untersuchungen erweisen, die von Schweizer Seite gemacht werden sollten.

Die Appenzeller Art zu tanzen sah ich mehrmals, die aus der Innerschweiz viermal. In Appenzell Inner-Rhoden bekommt man gewöhnlich einen Tanz zu sehen, dessen Grundgerüst die mimische Figurenfolge der „Drei ledernen Strümpf“ ist. Zwischen den Figuren aber sind gewissermaßen als Pausenfigur freie Bewegungen geschaltet, wo die Partnerin zuweilen dem Partner entflieht, er ihr folgt usw., man ist an die Ruodlieb-Beschreibung vor 900 Jahren erinnert.

Das „Gäuerlen“ der Innerschweiz hat mehr von den üblichen Ländlerfiguren. Davon gibt es – so weit ich sehen kann – zwei recht anschauliche Schilderungen von örtlichen Kennern, Martin Gyr aus Einsiedeln und Jakob Rickenbach aus Arth.⁷ Ein durch Zeichnungen unterstütztes, recht gutes Bild vom „Hierig“ findet man bei C. Liner.⁸ Die Illustrationen stammen von dem Maler Corrodi in Weißbad aus der Zeit um 1850, sie spiegeln also eine recht frühe und noch unbeeinflusste Stufe wider.

Das Schweizer „Gäuerlen“ kennt eine Reihe der üblichen Figuren der ländlerischen Tänze in Ein- und Zweihandfassung und außerdem als Höhepunkte die frei variierten Kunststücke der Burschen, bei denen die Fassung der Tanzpartner zumeist gelöst wird. Einen besonderen Reiz bildet dabei das Rhythmus-

schlagen sowohl mit den Händen, wie durch ein Taktstampfen der Füße. Letzteres wird in der Innerschweiz „Bödeln“ genannt, im Appenzellerischen und Voralbergischen entspricht ihm das „Doppeliere“. Die kompliziertesten Stampfgebilde, die mir im mitteleuropäischen Tanz unterkamen, enthält das Pinzgauische „Trestern“ im Salzbürgischen; sichtlich sehr alte Brauchtumstänze maskierter Männer am Vorabend von Dreikönig, die z. T. sogar auf Begleitmusik verzichten und nur aus höchst verwickelten Stampfrhythmen bestehen.⁹ Den östlichsten Ausläufer bildet das noch nicht genau untersuchte „Tanz-treten“ des Wienerwaldes.

Dieses „Bödeln“ und „Doppeliere“ müßte nun auch von Schweizer Seite eingehend und mit Tonaufnahmegeräten, am besten auch mittels Tonfilm (in Großaufnahme), studiert werden. Es ist nämlich keineswegs überall gleichartig. Ein Schweizer Tanzkamerad, den ich vor fünf Jahren kennenlernte, Herr Heinrich Ruffli, war durch seinen Beruf durch längere Zeit sowohl in der Innerschweiz wie in Appenzell tätig und ansässig. Er tanzte ständig mit den Einheimischen und erlernte deren Art, sich zu bewegen. Über das „Bödele“, „Doppeliere“ – in der Innerschweiz sagen sie auch zum Taktstampfen zuweilen „Gäuerle“ – erzählte er mir folgendes: „Beim guten Bödele bleiben die Absätze am Boden und nur die Vorfüße klopfen. So ist es in Nidwalden. Das 'Trebele' ist in der Region hinter dem Bürgenstock (Buochs, Stans und gegen Engelberg) und einem Teil von Obwalden, Sarner See. 'Träbele' macht man zu einer bestimmten Musik. Es ist eine Zugabe zu den Tänzen. Wenn der Bursch zu träbeln beginnt, dreht sich das Mädchen entweder unter dem Finger des Burschen oder es tanzt für sich allein. Der Bursch hat dann die Arme verschränkt oder die Hände in die Hüften gestemmt. Die Schwyzer tanzen mit hohem Fußheben, das 'Trappeln'. Die Appenzeller heben die Füße parallel zum Boden ab und machen beim Taktstampfen oft einen Buckel. Im Herbst gibt es in der Innerschweiz das Wettgäuerlen. Da kommen keine Gruppen, sondern Einzelpaare, es können bis zu 100 Paare sein. Für das 'Trebele' eignen sich Ländler und Schottisch am besten“. Wobei „Schottisch“ in der außerschweizerischen Terminologie „Polka“ bedeutet.

Als kleinen Beitrag zum Studium der freien Werbetanzformen möchte ich nach diesem kurzen Umreißen des Rahmens, in welchen mein Schweizer Beispiel hineingehört, die Beobachtung

gen wiedergeben, welche ich bei zwei Besuchen in Rothenthurm machen konnte.¹⁰ Dabei bin ich mir bewußt, daß mein Schweizer Beobachtungsfeld in diesem Falle sehr klein ist. Es umfaßt nur die Tanzart dreier Paare an diesem einen Orte, die ich genauer studieren konnte. Das „Bödeln“ sah ich außerdem noch an der Fastnacht in Schwyz. Eine wirklich genaue Wiedergabe der Bewegungen wurde meines Wissens bisher noch nicht versucht. Soweit dies ohne Einsatz technischer Mittel möglich ist, die mir damals nicht zur Verfügung standen, möchte ich nachstehend versuchen, durch Wortbeschreibungen wiederzugeben, was ich sehen konnte und auch selbst zu tanzen versuchte.

Die heutige Tanzart in Rothenthurm gehört offenbar nicht zu den reichsten, wie der Vergleich mit älteren Schilderungen zeigt. Dabei ist außerdem noch ein Unterschied zwischen einem alten Tänzer und den jüngeren festzustellen. Mein Hauptgewährsmann, Herr *Abegg*¹¹, tanzte freier und variantenreicher als seine jungen Kameraden, hatte auch eine sehr kennzeichnende Körperführung. Er kommt sichtlich aus der alten Überlieferung. Die Stimmung solchen Tanzens fing der in Anm. 7 genannte Jakob *Rickenbach* vorzüglich ein:

„Die alten Tänze waren alle sehr lüpfig, kugelrund und fidel abgestimmt, so daß man schon beim ersten Ton einen Juhschrei loslassen mußte. Es kribbelte einen am ganzen Körper, die Beine juckten und zuckten. Daumen und Zeigefinger rieben sich, daß es knallte: Driussä. Man faßte sein Mädchen mit den Händen um die Hüfte, sie legte die ihrigen auf seine Schulter; so tanzte man den ersten Teil im Ring herum und ließ sie dann, juh schreiend plötzlich los, indem man sie wirbelnd im Kreise drehte. Das Gleiche vollführte auch sie, die Linke in die Hüfte gestützt, mit der Rechten den Rock etwas hochhebend. Beim nächsten Teil juckte man in die Nähe der Tänzerin, wenn möglich mit einem Sprung zu gleichen Füßen, und fing an zu bödeln, drehte sich um sich selbst, schlug mit den Händen im Takt auf die Schenkel, hüpfte in die Höhe und schlug unter den Beinen die Hände zusammen, kniete nieder, sprang auf und schaltzte und balzte wie ein Auerhahn um das Mädchen herum. Zum Schluß schlug man gewöhnlich auf dem letzten Takt mit der Faust an die Decke hinauf. Das hat manche Füllung aus den Fugen geschlagen, wofür ein Franken bezahlt werden mußte“. Wie individuell jedes einzelne Paar tanzt, auch wenn mehrere gleichzeitig auf dem Tanzboden sind, geht sehr schön aus der

Photographie des Gäuerlens am Sihlsee 1938 hervor, welche im ersten Tanzheft von Louise *Witzig* „Volkstänze der Schweiz“ (Zürich 1941) gegenüber von Seite 19 wiedergegeben ist.

Der Bewegungsstil des Gäuerlens, wie ich es in Rothenthurm sehen konnte, entsprach dem, was auch in Österreich als guter überlieferter Tanzstil gilt. Beim Rundtanz kreiselt der Kopf in derselben Ebene bleibend, wippt also nicht auf und ab. In Österreich rühmen die Alten immer wieder als höchste Vollendung, daß man so „hasen“ (glatt) tanzen müsse, daß man ein Glas Wein auf dem Kopfe tragen kann. Dem entspricht eine Nachricht aus Avers in Graubünden: „Wer gut tanzen konnte, machte möglichst wenig Bewegungen. So gab es Burschen, die einen Walzer tanzen konnten mit einem vollen Glas Wein auf dem Kopf, ohne davon auch nur etwas zu verschütten“.¹² Innerlich gespanntes Tanzen ist mit Bewegungsökonomie durchaus zu vereinigen. Ein solcher Tanzstil ergibt sich aus den niedrigen Decken der alten Bauernstuben von selbst. Dies brachte uns der zweite Besuch in Rothenthurm eindrucklich zu Bewußtsein. Wir tanzten im Hause des Herrn *Abegg*. Dort war der tragende Trambalken der Stubendecke so niedrig, daß man leicht das Haupt neigen mußte, wollte man unter ihm durch, ohne anzustoßen. Auch die übrige Decke erlaubte keine hohen Sprünge. Der Tanzstil mit den kleinen und doch energiegeladenen Bewegungen ist etwas, das sich städtische Gruppen zunächst nur schwer aneignen. Es gehört aber zum Kennzeichnenden des echten Volkstanzes in den Alpen.

Eine weitere Verwandtschaft des schweizerischen und österreichischen Tanzstiles zeigt das „Bödeln“. Während dieses Taktstompens mit kleinen, kaum sichtbaren Fußbewegungen wird der Oberkörper sehr aufrecht gehalten, etwas in die Knie gehend rollt er gewissermaßen in der Vertikale ein wenig auf und ab, ohne daß dabei gehüpft würde. Beim „Trestern“ im Pinzgau ist es genau so, auch wenn die Rhythmen anders sind.

Martin *Gyr* überliefert noch die alten volklichen Namen für die einzelnen Figuren und Bewegungen beim „Gäuerlen“:

„*Chnüpfe*“ für das Kreuzen der Arme des Tanzpaares, wenn es in Beidhandfassung ein paarmal rasch um die Achse der einander zugewandten Fußspitzen kreist. „*Schlüffe*“ für das Drehen der Tänzerin unter dem gehobenen Arm des Tänzers hindurch. „*Bödäle*“ für das kräftige, taktmäßige Schlagen der Schuhsohlen des Mannes auf die Tanzdielen. „*Tätsche*“ für das wechselweise

Klatschen des Mannes mit den Handflächen auf die Oberschenkel oder unter dem gehobenen Bein, vor der Brust, hinter dem Rücken oder auf dem Tanzboden selbst. „*Stäche*“ für das abwechselnde schnelle Vorstoßen der Beine in hockender Stellung, also der Hockschleuderschritt, wie er von den Kosakentänzen bekannt ist.¹³ „*Trülle*“ für das Drehen des allein für sich tanzenden Mannes um die eigene Achse, der dabei die Hände immer auf den Rücken legt. „*Hopse*“ für das federnde Jucken. Die neuere Bezeichnung „*doppeliere*“ bedeutet das wechselweise Aufschlagen (Doppelschlag) der Absätze und Fußballen auf den Boden.

In einem späteren Aufsatz ergänzt Martin Gyr seine Angaben noch durch das Beschreiben der Tanzfassung: „Der Partner schiebt seinen Arm unter den Armen seiner Partnerin hindurch gegen die Schulterblätter, die er im Kammgriff festhält (also genau wie in Appenzell auch). Die Partnerin legt die Hände auf die Schultern des Partners. Das gilt für die geschlossene Tanzfigur. Bei der offenen Tanzordnung stemmen die Paare die Hände in die Taille“. Als Einleitung soll man gepaart eine Runde gehen und alsdann mit lebhaftem und akzentuiertem Juzen (Jauchzen) die Figuren einleiten. An neuen Einzelheiten fügt Gyr noch hinzu: Mit dem Handrücken an die Decke schlagen oder den Handrücken im Wechsel auf Kopf und Rücken legen und den Daumen emporstrecken. Letzteres kenne ich auch aus schwedischen Tänzen.

In Rothenthurm wußte man mir keine überlieferten Namen für die einzelnen Bewegungen zu nennen mit Ausnahme des „Bödelens“. Die nachstehenden hochdeutschen Bezeichnungen stammen daher von mir und dienen bloß der Kennzeichnung. Die Tanzform in Rothenthurm unterscheidet sich etwas, je nachdem sie bloß untereinander auf einer Unterhaltung tanzen oder auf einer Bühne vortanzen. Im letzteren Falle legen sie nach dem anfänglichen Gehen im Kreis noch 8 Takte ein, bei denen sie sich paarweise mit kleinen Hüpfritten in der Tanzrichtung vorwärts bewegen. Der ursprüngliche Tanz der Einzelpaare in freier Figurenfolge bekommt hier schon etwas von einem gruppenmäßigen Auftreten. Von der Figur des „Schinkenklöpfens“ vermute ich, daß sie auch besonders in Vorführungsauftritten beheimatet ist. Und nun die Beschreibung der einzelnen Bewegungen:

Fassung: Die Partner stehen nebeneinander und blicken in die Tanzrichtung. Er legt seine rechte Hand hinter ihrem Rücken auf ihre rechte Hüfte. Sie legt ihre linke Hand auf seine rechte Schulter. Die freien Hände werden in die Hüfte gestützt, jedoch mit dem Handrücken nach vorne, Finger nach hinten.

1. *Kreisgang:* In dieser Haltung gehen die Paare 8 Takte dem Uhrzeiger entgegengesetzt im Kreise, mit den äußeren Füßen beginnend. Bei Aufführungen schließt sich daran noch ein Hüpfen durch weitere 8 Takte in der gleichen Richtung.
2. *Rundtanz:* Sie nehmen geschlossene Hüft-Schulterfassung. Er legt beide Hände auf die Hüften der Tänzerin, sie legt beide Hände auf seine Schultern. So wird im raschen Dreischritt gedreht, erst 8 Takte im Rechtswaltersinne, dann 8 Takte links herum (vielleicht auch schon eine aus dem Vorführen stammende Regelung).

3. Die Einzelfiguren:

a) Kreisen und Bödeln:

Die Fassung wird gelöst und der Tänzer dreht seine Partnerin unter dem Zeigefinger seiner rechten Hand im Sinne des Uhrzeigers, nach einiger Zeit auch entgegengesetzt. Dazu stampft er in der kennzeichnenden Weise des „Bödelns“ den Takt. Das Gewicht des Tänzers ruht beim Bödeln auf der Ferse, es ist nur ein kleines, ruckweises, am Boden bleibendes und doch stampfendes Vorstellen der Füße. Gewöhnlich wird rechts begonnen. Dieses stampfende Rhythmusbetonen läßt sich verschiedenartig variieren und ist leichter auszuführen, als beschreibend zu erfassen. Denn „man muß nur auf d' Musig lose, sie seit, was man muess mache. Das ischt ja klar, das ischt das erschte“, sagte Herr Abegg. Dabei machte er aber immer wieder andere Folgen von Stampfern zur gleichen Ländlermelodie. Ein Grundschema ist, daß man den Dreivierteltakt der Melodie einen Takt lang in Achtelbewegung (also sechsmal) stampft und darauf drei langsame Stampfschritte auf die drei Viertel des nächsten Taktes folgen läßt, also:



Die drei langsamen Taktschläge sind rechts, links, rechts, worauf mit der rechten Ferse beginnend wieder rasch fortgefahren wird. Es folgt also zweimal rechts aufeinander. Es kann nun sein, daß vier solche Gruppen von je zwei Takten aneinander gereiht werden, wobei zuletzt nicht mehr drei langsame Stampfer gemacht werden, sondern bloß ein Abschlußstampfer mit dem rechten Fuß. Es kann aber auch vorkommen, daß sich das rasche Bödeln über längere Taktgruppen erstreckt und dann erst die langsame Unterbrechung folgt. Wie die verschiedenen Möglichkeiten sind, müßte mit Hilfe eines Tonaufnahmegerätes festgestellt werden. Mir schien es, als ob auch ein Eingangstampfer und damit Betonungsverschiebungen

vorgekommen wären. Oder die langsamen Stampfer kamen erst gegen Schluß. In Schwyz hörte ich auch Fünfergruppen von Stampfern. Da das Ländlertempo im Gegensatz zu den österreichischen Gepflogenheiten in der Schweiz sehr rasch und „lüpfig“ ist, kommen außerordentlich schnelle Stampffolgen zustande. Die Metronomzahlen wären noch festzustellen.

b) *Auseinander- und Zueinanderdrehen in Beidhandfassung:*

In Österreich wird dies zumeist „Walgen“ genannt. Nach dem Bödeln kam oft ein solches Drehen. Beide Hände sind gefaßt, die Arme erhoben, man dreht sich gegengleich um sich selbst, auseinander und zueinander. Das Gleiche kann auch getanzt werden, wenn bloß eine Hand gefaßt ist.

c) *Klatschen:*

Der Tänzer läßt aus und geht in die Hände klatschend hinter seiner Tänzerin her. Dabei klatschten die beiden jungen Tänzer folgendermaßen: Zweimal vor dem eigenen Oberkörper in die eigenen Hände, einmal unter dem gehobenen linken Knie, wieder zweimal vor der Brust, dann einmal unter dem gehobenen rechten Knie, zweimal vor der Brust, einmal hinter dem eigenen Rücken und dann unter beiden Knien, wobei man in die Hocke geht. Dann begannen sie wieder von vorne.

Herr Abegg hatte eine andere Art: zunächst schlug er einen raschen Fünferschlag mit den Handflächen auf die eigenen Oberschenkel, mit der rechten Hand auf den rechten Schenkel beginnend. Die Schläge entsprechen in der Schnelligkeit dem raschen Bödeln, der Fünferschlag dem Bödeln in Schwyz. Auf den Fünferschlag folgte dreimaliges Klatschen: in die eigenen Hände vor dem Oberkörper, unter dem gehobenen linken Knie und wieder vor dem Körper. Dann folgte neuerlich ein Fünferschlag auf die Oberschenkel und das dreimalige Klatschen, nur daß jetzt das rechte Knie gehoben wird. Der rhythmische Aufbau entspricht also den 6 raschen und 3 langsamen Stampfern des Bödelns, nur daß hier bloß 5 Schläge gegen den Schenkel geführt werden, also eine ganz kleine Pause zwischen den raschen Schlägen und dem Klatschen in die Hände entsteht. Das kann beliebig lange fortgesetzt werden.

Außerdem machte Herr Abegg noch eine Variante. Er ging nur hinter dem Mädchen her und klatschte im gewöhnlichen $\frac{3}{4}$ -Takt in die Hände, aber nicht wie zumeist üblich waagrecht (von der Seite kommend) gegeneinander, sondern in Gegenbewegung senkrecht aneinander streifend vorbei. Eine Hand bewegt sich aufwärts, die andere abwärts, in stetem Wechsel. In Österreich ist diese Art des Klatschens auf älteren Bildzeugnissen zu sehen und bei den Wiener Heurigen-sängern heute noch zu hören.

d) *Taktklatschen auf den Boden:*

Statt des Klatschens während des Gehens kommt es auch vor, daß sich der Tänzer auf beide Knie niederläßt und nun statt des Bödelns in gleichen Rhythmen mit den Handflächen gegen den Boden schlägt. Dabei beobachtete ich bei Herrn Abegg, daß er da auch zwischen- durch nach einem raschen Fünferschlag einmal in beide Hände klatschte und dann wieder auf den Boden. Beim österreichischen Schuplattler kommt es vor, daß Rhythmen zuweilen mit den Handknöcheln gegen den Boden getrommelt werden.

e) *Schinkenklöpfen:*

Eine besondere Steigerung des Taktschlagens – vielleicht einmal aus fröhlicher Laune geboren und dann besonders bei Aufführungen wiederholt – bildet ein gleichzeitiges Schlagen durch zwei Tänzer auf einander. Einer kniet nieder wie vorhin und schlägt auf den Boden. Ein zweiter setzt sich ritlings auf ihn, nach der anderen Seite gewandt. Dieser schlägt zuerst einen Fünferschlag auf die Sitzfläche des Knienden. Herr Abegg legte dabei auch einmal das senkrecht streifende Klatschen in die eigenen Hände ein. Nach 8 Takten wechseln die Tänzer ihre Stellung. Der vorher oben saß, kniet nun nieder, und der andere setzt sich auf ihn.

f) *Hüpfen der Burschen:*

Eine weitere Variationsmöglichkeit ist es, daß der Tänzer die Fassung löst und hinter seiner Tänzerin her in einem Viererrhythmus beidbeinig hüft. Das muß aber nicht bloß der Tänzerin nachfolgend geschehen. Es können auch zwei Tänzer in der Mitte zusammen- treten und einander zugewandt hüpfen. Dabei sind die Hände in die Seiten gestemmt. Eine vierfache Bewegung ist in zwei Taktzeiten plus Pause gebracht: Beidbeinig ein kleiner Hüpf, bei dem die Füße bei der Landung etwas (aber nur wenig) auseinander geführt werden. Die Fußspitzen sind dabei etwas nach auswärts gerichtet, der Tänzer geht beim Aufkommen auf dem Boden auch etwas in die Knie und wendet diese ein wenig auswärts. Sofort folgt wieder ein kleiner beidbeiniger Aufsprung, bei dem die Fersen in der Luft aneinander geschlagen werden. Man kommt beidbeinig wieder am Boden auf, aber da die Füße nahe und parallel nebeneinander. An das schließt sich sofort wieder ein kleiner Hüpf, bei dem die Füße beim Aufkommen wieder etwas entfernt voneinander aufsetzen. Dann kommt eine kleine Pause, Genau genommen ist es Fünfer- rhythmus. Dies wiederholt sich ungemein rasch und ist recht anstren- gend, wenn man im Takt bleiben will. Auch während des Bödelns kann man einmal einen Aufsprung mit Fersenzusammenschlagen (aber nur dies) einlegen, ähnlich dem Klatschen in die eigenen Hände zwischen dem Schlagen des Taktes mit den Handflächen auf den Boden.

g) *Hocke*:

Herr Abegg kannte als weitere Variation, welche die jungen Burschen nicht machten, auch noch den Tanz in der Hocke. Er ließ seine rechte Hand auf der Hüfte der Tänzerin, die aufrecht blieb, ging aber in die Hocke. So drehte er sich mit ihr am Ort langsam im Sinne der Linkswalzerdrehung rückwärts. Dabei machte er auf jeden ersten Takteil nur ein kleines Schritchen. Das entspricht im Grunde dem Kosakenschritt, nur ohne das abwechselnde Vorschnellen der Beine. Ob er das nur wegen seines Alters nicht mehr machte, war nicht herauszubekommen. Andererseits gibt es das bloße ins Knie Gehen auch für sich allein, sowohl beim Gauerlen in anderen innerschweizerischen Orten, als auch bei anderen Werbetänzen, z. B. im „Gangar“ des norwegischen Säterstales.

Wenn diese Figuren einige Zeit getanzt worden waren ohne strenge Gleichzeitigkeit der Abfolge, kam wieder der Rundtanz in geschlossener Fassung.

Das ist was ich an diesem einen Punkte beobachten konnte. Nötig wäre ein vergleichendes Studium der Tanzweise in den übrigen Gegenden der Schweizer Sennenkultur. Dabei aber auch der Einsatz technischer Hilfsmittel, welche ein noch genaueres Erfassen ermöglichen als der bloße Eigenversuch, der freilich auch nicht fehlen sollte. In Deutschland und Österreich hat man bei schwierigen Volkstänzen z. B. erfolgreich schon den Tonfilm zur Dokumentation rein wissenschaftlicher Art eingesetzt. Die besondere Art der Körperführung läßt sich ja auch nur im Laufbild erfassen und festhalten, bloße Beschreibung reicht da nie.

ANMERKUNGEN

¹ C. Sharp, English Folk-Song, some Conclusions, London 1907, S. 14. „Ich sah bald, daß es völlig unmöglich war, die Melodie aufzuschreiben“, erzählt Sharp, als ihm ein Mann aus Somerset eine Robin-Hood-Ballade vorsang. „Der Sänger sang gut und nach der echt volklichen Singweise. Er hielt sich außerdem an eine einzige Tonart, die mixolydische. Seine Phrasen waren ebenfalls durchaus rhythmisch und beachtenswert und den Worten der Ballade gut angemessen. Doch die Melodie als Ganzes war unbestimmt; sie veränderte sich bei jedem Vers von Phrase zu Phrase nach der Art einer sehr feinen Improvisation. Er sang ungefähr in derselben Weise wie ein Mann aus Gloucestershire, nur war sein Lied 'The Golden Vanity' und seine Melodie dorisch“. Zu der ganzen Frage vgl. auch R. Wolfram, Fragen zur musikalischen Volkskunde, Oberdeutsche Zeitschrift f. Volkskunde 7. Jg. 1933.

² „Esquisse d'une méthode de folklore musical“, Paris, Librairie Fischbacher. Prof. Brailoiu konnte damals erst mit dem Edison Phonographen arbeiten. Zum Unterschied von anderen Forschern nahm er aber sämtliche Strophen dieser Lieder auf. Diese übertrug er dann für alle Strophen in Notenschrift und zwar immer untereinander. Auf dieser synoptischen Tafel ergab es sich, daß gewisse Teile der Melodie fest waren – diese schrieb er bei den Wiederholungen nicht mehr aus – während andere (immer an der gleichen Stelle innerhalb der Melodie) in jeder Strophe variierten. Also ein geschlossener architektonischer Aufbau in einer scheinbar regellosen Singart.

³ Näheres im letzten Teil meines Buches „Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa“, Salzburg 1951, S. 173 – 195.

⁴ E. H. Meyer, Badisches Volksleben im 19. Jahrhundert, Straßburg 1900, S. 302f. Belege gibt es auch aus Bayern (Woringen, Wiggensbach) oder Vorarlberg, wo es vom „Ab der Hand“ heißt, daß der Tänzer mit allerhand Bewegungen und Gebärden eigener Erfindung die scherzhaft fliehende Tänzerin verfolgt. Im Grunde noch das, was das Gedicht „Ruodlieb“ einer Tegernseer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert schildert. Vgl. dazu mein Volkstanzbuch S. 145, 177, 193 – 195.

⁵ Z. B. in Gröden oder in den Seitentälern des Pustertales. Was im übrigen jeweils unter dem „Deutschen“ verstanden wurde, ist sehr unterschiedlich. Vgl. R. Witzmann, Der Ländler in Wien, Veröffentlichungen der Kommission f. d. Volkskundeatlas in Österreich, Bd. 4, Wien 1976.

⁶ „Deutscher aus Lüssen“ und „Deutscher aus Villnöß“, K. Horak, Der Schuhplattler in Tirol, Jahrbuch d. Österr. Volksliedwerkes Bd. 10, Wien 1961, S. 111 f.

⁷ Martin Gyr, Einsiedler Volksbräuche, Einsiedeln 1935, S. 62f.; ders.: „Der Gauerler im Kanton Schwyz“, Neue Zürcher Zeitung, Osterausgabe, April 1939; Jakob Rickenbach, Fastnacht in Arth von dazumal (1870 – 1885), Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt d. Schweiz. Gesellsch. f. Volkskunde, 33. Jg. 1943, S. 40f.

- ⁸ C. Liner, Alte Appenzeller-Tänze in Inner-Rhoden, Appenzeller Kalender auf das Jahr 1932, Trogen 1932, 3 Seiten und 13 Zeichnungen.
- ⁹ Vgl. R. Wolfram, Der Pinzgauer Tresterertanz, Wiener Zeitschr. f. Volkskunde, 41. Jg. 1936, S. 1 – 16; H. Lager und I. Peter, Perchtentanz im Pinzgau, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl., Sitzungsberichte, 218. Bd., 5. Abhandlg., Wien 1940; K. Horak, Volkstänze aus Unken im Lande Salzburg, Jahrbuch d. Österr. Volksliedwerkes Bd. VI, Wien 1957, S. 61 ff.
- ^{9a} Weitere Einzelheiten dazu erfuhr ich von Frau Dr. Brigitte Geiser. Im Muotatal wird beim Bödelen besonders stark auf den Boden geklopft und zwar gegen den Rhythmus der Musik. Im November gibt es in Schwyz ein großes Gauerlen. Der Wettstreit kann sich zu einem richtigen „Preisbödeln“ steigern, wie in Siebnen. In Buochs findet alle 2 Jahre ein Bödelefest statt. Bemerkt soll hier noch werden, daß das Doppelieren auch nach Vorarlberg reicht, z. B. in Andelsbuch und Bezau, wo einzelne Täler doppelieren und jeder einen eigenen Rhythmus hat. Im Bregenzerwald kann das Taktklopfen sogar in der Weise geschehen, daß der Tänzer auf dem Boden liegt und von unten herauf gegen die Tischplatte schlägt.
- ¹⁰ Beide Besuche machte ich gemeinsam mit Frl. Louise Witzig, der besten Kennerin der Schweizer Volkstänze. Sie stellte auch die Verbindung zu Herrn Abegg her. Für diese und viele andere Hilfe bei meinen Bemühungen, Schweizer Volkskultur original kennenzulernen,

bin ich der allzufrüh Verewigten zu bleibendem Dank verpflichtet.

- ¹¹ Herr Karl Abegg, gebürtig aus Rothenthurm, war zur Zeit meines Besuches im Dezember 1949 ein rüstiger Sechziger von prächtigem Aussehen und loderndem Temperament. Er war selbst auch Tanzschänk gewesen, also Verantwortlicher für das Veranstellen von Tanzunterhaltungen im überlieferten Rahmen; er war sichtlich ein richtiger Traditionsträger. Das Leben der Überlieferung ist ja immer in besonderem Maße an die Persönlichkeit dafür Begabter und Geeigneter gebunden. Herr Abegg verwahrte auch die Gewänder der „Tiroler“, also der besonderen Maskenläufer an der Fastnacht in Rothenthurm und war Obmann der Trachtengruppe. Der alte Spielmann bei meiner Aufzeichnung war Herr Anton Styger, gleichfalls aus Rothenthurm.
- ¹² J. R. Stoffel, Das Hochtal Avers, Graubünden, die höchstgelegene Gemeinde Europas, Zofingen 1938.
- ¹³ Dieser als kennzeichnend russisch betrachtete Schritt ist in Wirklichkeit weit über Europa und bis Nordafrika verbreitet. Die Norweger haben ihn in ihrem „Halling“, in englischen Männersolis kommt er vor, bei den Slowaken und Ungarn, bei den Franzosen. Wir haben Bildbelege von den Kopten aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. und sogar aus China in der Zeit um Christi Geburt.

Die Maultrommeln in der Schweiz

Von einer eigenständigen Volksmusik der Schweiz, einer Musik, die im ländlichen Bereich autochton, ohne Beeinflussung durch die Musik der angrenzenden Landschaften erwuchs, darf wohl kaum gesprochen werden. Dazu war das landschaftlich eindrucksvolle Gebiet zwischen den hohen Bergen des Westens und dem Genfer See von alters her zu Begegnungen aller Art viel zu offen. Der reiche Verkehr und Handel in der Vergangenheit, erweitert durch die kommunikativen Möglichkeiten der Gegenwart brachten nicht nur einen regen Austausch von Waren und das Zusammentreffen mit dem Andersartigen in Wissen und Kultur mit sich, sondern auch mannigfaltige Anregungen, die die Menschen hinter den Bergen aufgeschlossen in ihren Erfahrungsschatz miteinbezogen. Zweifelsohne mag so manches auch das musikalische Tun dieser zum Teil einfachen Bauern und Handwerker mitbestimmt haben, zwar kaum in Bereichen überlieferten brauchwürdigen Handelns, wohl aber im ländlichen Musizieren, das abseits von Bindungen an von Generation zu Generation überlieferter funktionaler Bestimmung von Musik, frei war zu persönlichem Gestalten, der Freude am Musizieren überlassen. Kaum ist dieser Tatbestand zu leugnen, wenn man einem Musikanten aus der Schweiz zuhört, sei es, er begleitet mit der Zither ein Lied oder er spielt mit der Geige zum Tanz auf. Der wahrscheinlich wichtige Beitrag Österreichs zur Volksmusik in der Schweiz konnte bisher noch nicht erforscht werden. Die folgende Studie zu einem Volksinstrument der Schweiz, das in den letzten hundert Jahren, um nicht zu behaupten ausschließlich aus Österreich bezogen wurde, kann diese Beziehung zweifelsohne nicht erhellen, möge aber doch zu dieser Themenstellung ein kleiner Beitrag sein.

Terminologie

Sebastian Virdung bezeichnet die Maultrommel 1511 als *Trumpeln*. Die noch heute in der Innerschweiz übliche Diminutivform *Trümpi* kommt schon im 14. Jahrhundert vor und zwar im Familiennamen Trümpy (*Glarus und Zürich*). Daß damit tatsächlich die Maultrommel gemeint ist, ergibt sich aus dem Wappen des Zürcher Geschlechts, das auf einem Siegel von 1353 im Schildbild eine gut erkennbare Maultrommel aufweist (Abb. 1).



Abb. 1 Siegel mit dem Wappen der Zürcher Familie Trümpy.

Im Kanton Luzern ist die abgeschliffene Nebenform *Trümml* bekannt. Als *Trimpi* oder *Trimmi* ist die Maultrommel im Kanton Uri geläufig (*In der Gand* 1937, 89). Im Kanton Bern spricht man von *Muultrummlle*. In der deutschsprachigen Tessiner Gemeinde Bosco-Gurin heißt die Maultrommel *Tremolo*. Aus dem 16. Jahrhundert stammt der Begriff *Schnurre* (auch vulgäre Mundartform für Mund). In der französischsprachigen Schweiz ist die französische Form *guimbarde*

verbreitet. Als Dialektausdrücke kennt man: *bombarde* (*Glossair romand* 2, 481f.), *rebairba* (*Nord-Jura*), *rbiba* (*Süd-Jura*, *Messenger Boiteux* 1896, 80) und *rbairbe* (*Freiberge*, *In der Gand* 1937, 89).

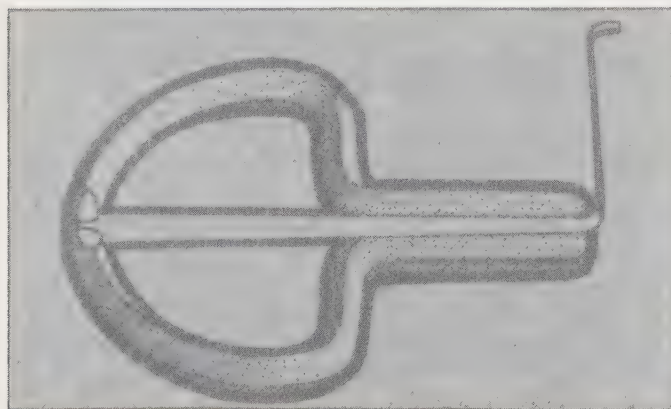
Auf das lateinische und griechische *symphonia* gehen die aus dem Kanton Tessin und aus den italienischsprachigen Gebieten des Kantons Graubünden gemeldeten Dialektausdrücke zurück: *zanförgna* (TI), *cinförgna* (Bergell, GR), *zinforgna* (Puschlav, GR, *Meyer-Oesch* 1972, 215). Die italienische Wendung *scaccia-pensieri* (= ein Ding, das die Sorgen vertreibt) schien auch in der Schweiz bekannt.

Im Bündner Oberland und Oberhalbstein kennt man die Begriffe *timpan*, *sunä da bucca* (*Disentis*) und *trumbla*; im Engadin: *tschinforgna*, *schanforgna*, auch *orgel da bocca* und *orgian da buocha*, was aber auch die Mundharmonika bezeichnet. Der Maultrommler heisst *Trümpner*. Auf der Maultrommel spielen nennt man *trümpnen*.

Herstellung und Spielweise der Maultrommel

Neben billigeren Fabrikprodukten aus England und Amerika kommen die meisten in der Schweiz verwendeten Maultrommeln noch immer aus Molln (Oberösterreich).

Sie bestehen aus einem kalt geschmiedeten Rahmen (*Kloben*) in der Form einer Epaulette oder eines altmodischen Schlüssels aus vierkantigem Eisendraht und einer pfriemenförmigen, rechtwinklig abgebogenen Zunge aus Stahl (Abb. 2).



Von riesigen Drahtrollen, die die VÖST (= Vereinigte Österreichische Stahlwerke) aus Linz liefern, wird vorerst ein Stäbchen abgeschnitten, dessen Länge den Grundton der Maultrommel mitbestimmt. Dieses Stäbchen wird vorerst gestreckt, dann mit einem Schlagzeichen (z. B. AUSTRIA) versehen und an den beiden Enden um je ein Fünftel der Gesamtlänge rechtwinklig abgebogen und in den Ecken zudem um 90° gedreht, so daß die Drahtkanten neben die Zunge zu liegen kommen. Der Maultrommelmacher schmiedet anschließend die Rundung des Rahmens und schneidet am Scheitel mit der Zunge eine rechteckige Nut ein. In diese Lücke wird die im Holzkohlenfeuer einige Minuten gehärtete Zunge gelegt und mit Hammerschlägen von beiden Seiten eingeschlagen. Meistens muß der parallele Rahmenteil mit zwei geschickten Zangengriffen leicht voneinander gerissen werden. Dies geschieht über einem weißen Papier, damit der möglichst schmale Zwischenraum zwischen Zunge und Rahmen kontrollierbar bleibt. Nach einem kurzen Anzupfen wird das Instrument als gut befunden, in den Korb zu vielen anderen Maultrommeln geworfen und grobweise (12 Dutzend) in alle Welt verschickt. Heute arbeiten in Molln noch vier Maultrommelmacher.

Während der Weltkriege, als die Einfuhr auch von Maultrommeln gesperrt war, versuchte manch ein Innerschweizer, eine Maultrommel aus einem langen Nagel zu schmieden. Man soll aber dieses Behelfsinstrument nie zum Klingen gebracht haben. Auch Schmiede erinnern sich nicht, daß in der Schweiz je Maultrommeln hergestellt worden wären.

Man kaufte die *Trümpi* auf dem Markt oder in Eisenhandlungen, wo sie noch heute angeboten werden, während Maultrommeln neuerdings auch in Musikgeschäften und Warenhäusern erhältlich sind.

Die rechtwinklig abstehende, leicht verletzbare Zungenspitze verlangt nach einem Maultrommeletui. An Maultrommlern vom Rigi konnte etwa das Einhängen der Maultrommel im Knopfloch des Rockes beobachtet werden. Heute sind pyramidenförmige, an den Schmalseiten mit Kerben versehene Tannenholtzklötzchen verbreitet, um die herum sich insgesamt vier

Abb. 2 Maultrommel. Zeichnung Grafikkasse der Kunstgewerbeschule der Stadt Bern.



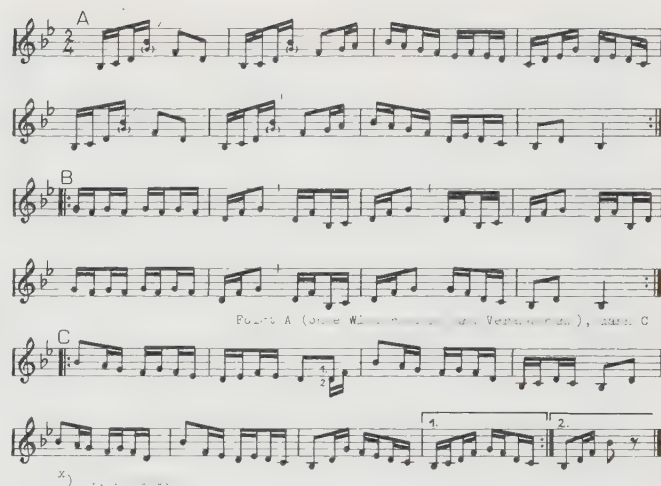
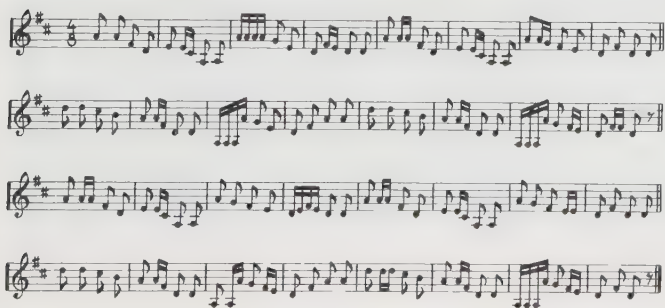
Abb. 3 Mundtrommelbehälter. Der geschnitzte Drache ist von Deckel abschließbar. Historisches Museum Stans (NW) Foto: G. Horálek



Abb. 4 Maultrommelbehälter in Pferdchenform, datiert 1701 Herkunft Stafellegg im Inneren Fonder (GR), Heimatmuseum Sapro (GR). Foto: G. Howald.

Maultrommeln binden lassen. Früher konnte man geschnitzte Behälter, die Träger guter Volkskunst sind und oft auch eine Datierung ermöglichen (Abb. 3 und 4). Die Maultrommel wird auch in der Schweiz in der üblichen Weise mit der linken Hand an die leicht geöffneten Zahnreihen gehalten, so daß die parallelen Rahmenteile an den Zähnen aufliegen und die Metallzunge vom Körper des Spielers wegzeigt. Der Zeigefinger oder Daumen der rechten Hand zupft die Instrumentenzunge, die leicht zwischen dem Rahmen und den Zähnen durchschwingt (Abb. 5). Durch Ein- und Aushauchen nach dem Prinzip der durchschlagenden Zunge läßt sich die Schwingungszeit verlängern und der Ton verstärken. Es erklingen der Grundton und seine Obertöne. Durch Veränderung des Mundhohlraums können einzelne Obertöne besonders hervorgehoben werden.

Auf diese Weise ist die Melodiebildung möglich. Je mehr die Zunge zurück- und die Lippen zusammengezogen werden, desto tiefer ist der begünstigte Oberton, je mehr die Zunge vorgeschoben und die Lippen auseinandergezogen werden, desto höher ist der Oberton, der hervortritt. Der Grundton klingt aber immer mit. Die drei tiefsten Töne der Obertonreihe können nicht gebildet werden; vom 6. Teilton an ist eine diatonische Melodiebildung möglich. Am besten eignet sich Musik, die im Dreiklang bleibt (*Klier 1967, 2*). Meistens wird die Maultrommel in der Schweiz solistisch gespielt (Notenbeispiele 1 und 2).



In zwei Ländler-Ensembles dient sie aber als Füllstimme. Im Muotatal (SZ) wird die Maultrommel auch zum *Schwyzerörgeli* (Ziehharmonika) gezupft oder wird vom Läuten mit einer Kuhglocke begleitet.

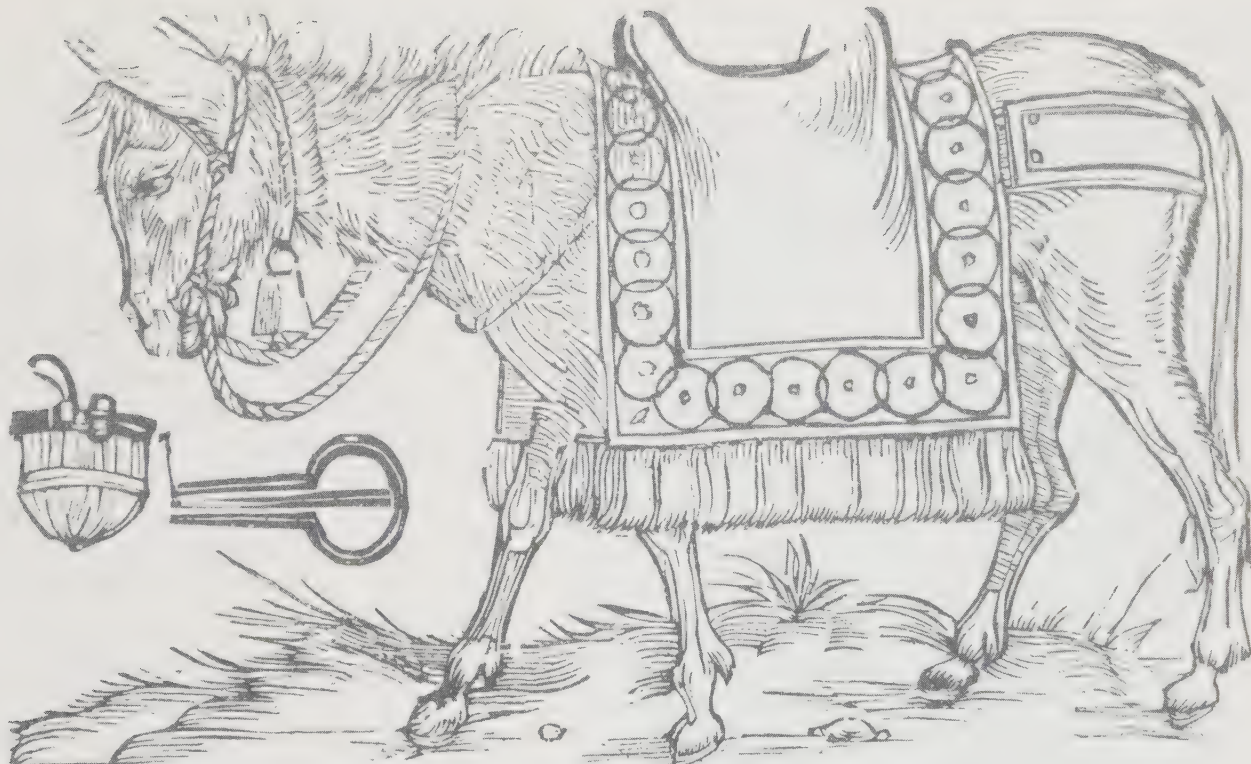
Ein Maultrommler, der keine Zähne mehr hat, verlegt sich gerne aufs *Strählblase* (singen über einen seidenpapierbelegten Kamm). Das *Trümpi* wird zum Zeitvertreib gezupft, diente aber auch zum *Fänschterle* (Fensterlen, Musizieren vor dem Zimmer des geliebten Mädchens).

Geschichte und Verbreitung der Maultrommel in der Schweiz

Seit Werner Meyer und Hans Oesch die Frühgeschichte der Maultrommel in der Schweiz anhand archäologischer Funde erhellt haben, lassen sich Maultrommeln aus dem 12. Jahrhundert aus Bischofstein (BL), aus dem 13. Jahrhundert aus Bergeten (GL), vom Lukmanier (GR), aus Schönenwerd (AG), von der Wartburg (SO), aus dem Toggenburg (SG), aus dem 14. Jahrhundert aus Hallwil (AG), Bellinzona (TI), Mülenen (SZ), Bümpliz (BE), Schliers (GR) und aus dem 15. Jahrhundert aus Alt-Wartburg (SO) und Höflingen (AG) nachweisen.



Abb. 5 *Maultrommelspieler im Muotathal (SZ). Foto: B. Geiser, 1973.*



Ein spitzmoort was vor aelen zytren/
 Das gäch lue solten 'Esel zytren.
 Darumb is d'iser 'Esel grüß/
 'E in ieden der gäch zornig ist.
 Frouwen, mannen, vnd allem g'schlecht/

Ist der 'Esel glattler vnd arde.
 Wenn Peiers kopff ist vff geseisen/
 Soll er des mulkorbs nit vergessen.
 Will darumb dann der 'Esel niereien/
 Ein lieblich schilt im vff der schnurien.

Vnd sit wol fürhin vff die oren/
 So dat ffst keiner geysen noch der sporen.
 Kanst dann nit schimpff vnd ernst verstan/
 So solt des 'Esele mößig gan.
 Vnd all redt vnbestümmet lan.

Abb. 6 Holzschnitt von 1539 aus der Werkstatt von Mathias Apianus. Aus: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N.F. VII, 1905/1906, Nr. 1, S. 33.



*Abb. 7 Junge Maultrommlerin in Schwyz.
Foto: B. Geiser, 1972.*

Die Fundorte sind häufig ländliche Adelssitze. Die Maultrommeln aus Schiers, Bergeten und diejenige vom Lukmanier stammen hingegen aus dem alpinen Raum.

Für die Erforschung der Maultrommelgeschichte der Schweiz bisher unbekannt geblieben ist der sogenannte Holbein-Tisch von 1515, den Hans Herbst mit hunderterlei Kleinigkeiten bemalt hat (Schweizerisches Landmuseum Zürich 527). Ein Flugblatt, das im 16. Jahrhundert in Deutschland Verbreitung fand, hat sich als Kopie eines Berner Holzschnittes von 1539 erwiesen (Abb. 6). Hans Herbst und auch der unbekannte Berner Holzschneider haben sich wahrscheinlich ans Vorbild Virdung gehalten. Der Basler Stadtarzt Felix Platter (1536 – 1604) erinnert sich daran, um 1550 die *multrummen* gehört zu haben (Felix Platter, *Tagebuch*, hg. v. V. Lötscher, Basel 1976, 70). In den Rat- und Richterbüchern von Zürich wird die Maultrommel 1598 und 1607 erwähnt (*nicht publiziertes Material aus dem Schweizerischen Idiotikon*). 1668 wird in Basel Tanzmusik, die des „Almosen Müllers Magd und des alten Hirten Tochter . . . mit der *Maulttrummen* gemacht haben“, verboten (Koelner, *Aus der Gerichtspraxis der Vorstadtgesellschaft zum Hohen Dolder. Basler Jahrbuch* 1942, 17).

Von 1687 her datiert der älteste erhaltene Maultrommelbehälter. Er stammt aus Fusio im Maggiatal (TI) und wird im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrt (SLM 13632, Abb. in Meyer-Oesch 1972, 225). Mit der Jahrzahl 1701 ist eine Maultrommeldose in der Form eines Pferdchens aus Sapün (GR) versehen (Abb. 4). Eine Schatulle aus Bosco trägt die Jahreszahl 1777 (Curti 1939, 84). Im frühen 19. Jahrhundert wurden Kinder im Kanton Bern mit Maultrommeln erfreut (J. Glur, *Roggwiler Chronik*, Zofingen 1835, 190). Die *rbibe* wird in einem westschweizerischen Kalender von 1896 erwähnt (*Mesange boiteux* 1896, 80).

So scheint die Maultrommel früher in der ganzen Schweiz bekannt und beliebt gewesen zu sein. Als Volksmusikinstrument ist sie heute fast nur noch im Kanton Schwyz nachweisbar. Dort wird sie allerdings auch von Kindern und Jugendlichen gespielt, nicht zuletzt animiert durch die Aktion des Restaurants Trümpi, dessen Wahrzeichen eine große Maultrommel ist, und dessen Wirt zur Eröffnung des Etablissements jedem Gast eine Maultrommel schenkte (Abb. 7).

Unabhängig von der volksmusikalischen Tradition werden junge Musikanten auch in der Schweiz von der Folk-Bewegung ergriffen. Da und dort ist auf Straßen und Plätzen das Brummen der Maultrommel vernehmbar. Dieses amateurhafte Musizieren läßt sich aber kaum vergleichen mit den hinreißenden Improvisationen eines Anton Bruhin (*Schallplatte Maultrommel-Kamm-Mundharmonika*, hg. von Brigitte Geiser bei Ex Libris Zürich, in Vorbereitung).

BENÜTZTE LITERATUR

- Hanns *In der Gnad*, Volkstümliche Musikinstrumente der Schweiz, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 36 (1937) S. 73 – 120.
- Karl Magnus Klier, Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen, Kassel/Basel 1956.
- Werner Meyer und Hans Oesch, Maultrommelfunde in der Schweiz, in: Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag, Bern 1972, S. 211 – 230.
- A. Wagner, Das Trümpi- und das Trumpi-Wappen, in: Archives héraldiques suisses 56 (1972), S. 49 – 55.
- Werner Meyer, Von Maultrommeln, Flöten, Knochenschwirren, in: Studia Instrumentorum Musicae popularis V, Stockholm 1977, S. 33 – 38.

Das verschollene Liederbuch des Mathias Bors aus Taden

Der bekannte Oberuferer Volksschauspielkreis umfaßte nicht nur die evangelischen Dörfer in der Nähe Preßburgs, sondern griff weit in das ehemalige Westungarn aus, das heutige Burgenland. Im Umkreis des Heidebodens gibt es rund zwei Dutzend Belege für Spielorte.¹ In diesen Gemeinden waren „Spielmeister“ oder „Lehrmeister“ tätig, die für die Fortführung der Tradition, das Verteilen der Rollen – es spielten nur Männer und Burschen mit – und das Einstudieren, Vorbereiten und Einhalten der „Singschul“ zuständig waren. Schon wegen des beschränkten dörflichen Zuschauerkreises wurden die großen Spiele nicht alljährlich, sondern nur in entsprechenden Zwischenräumen aufgeführt. Nach den Feststellungen Karl Julius Schröers, der kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts als erster auf die Oberuferer Spiele aufmerksam machte und des 1930 verstorbenen Lehrmeisters Michael Wendelin wurden diese Weihnachtsspiele vom Beginn des 19. Jahrhunderts an bis 1933/34 – jeweils vom 1. Advent bis zum 6. Januar, dem Dreikönigstag, – insgesamt 17 bis 19 mal aufgeführt.²

Die Spieltexte, einschließlich der Lieder, wurden mündlich weitergegeben. Es ist anzunehmen, daß durch die beträchtliche Zahl der Mitspieler viele Verse und Lieder allein schon durch das notwendige Auswendiglernen in der jeweiligen Gemeinde allgemein bekannt und verbreitet waren. Außerdem stützte sich die Überlieferung auf *Handschriften*, die die Tradition nachhaltig bewahrten. Infolge der Länge der Spiele dürfte es, zumindest in jedem Spielort, in der Hand des Spielmeisters eine Spielhandschrift gegeben haben. Dies bestätigt für Taden auch die Eingangsbemerkung der verschollenen Handschrift. Über sie soll im folgenden eingehender berichtet werden.

Auf einer Erkundungsfahrt 1925 zeigte mir der damalige Pfarrer im westungarischen Ragendorf – Rajka³ Senior Zimmermann eine Spielhandschrift, die sich in seinem Besitz befand. Es handelte sich um einen 502 Seiten starken Pappband mit Leder Rücken in groß Folio, der geheftete und auch lose Blätter enthielt. Infolge der Kriegswirren ist der Band seit 1945 verschollen.⁴ Um 1930 überließ mir Senior Johann Zimmermann kurzfristig die Handschrift. Ich machte mir daraus Abschriften und Auszüge, nicht ahnend, daß diese Jahrzehnte später die einzige Quelle für die untergegangenen Tadtener Spiele werden sollten. Erkundigungen im Jahr 1961 an Ort und Stelle über Mathias Bors und die Spiele blieben erfolglos. Schon für 1938 berichtete Karl Horak dasselbe.⁵

Die Eintragungen im „Gesangbuch“, wie der Verfasser die Handschrift nennt, stammen von Mathias Bors, einem Einwohner in Taden. Über ihn ist nichts Näheres bekannt. Er schrieb an dem Buch 1869/70, wie aus häufigen Anmerkungen hervorgeht. Mathias Bors gebrauchte gotische Schrift, die er noch in einer deutschen Schule gelernt haben mußte, wie sie sich in Westungarn erhalten hatte. Die Sprache ist vom Gehör her geformt und nicht vom Schriftdeutschen. Das spricht für das Aufschreiben einer mündlichen Überlieferung, die von der Mundart beeinflusst wurde. So steht z. B. „Tram“ für Traum geschrieben, „Mal“ für Meil, „topfer“ für tapfer, „Tögen“ für Degen, usw. Die Rechtschreibung ist fehlerhaft. Das deutet auf bäurische oder handwerkerische, jedenfalls nicht akademische Herkunft des Schreibers.

Der Inhalt der Handschrift ist ohne Gliederung. Die einzelnen Eintragungen gehen kunterbunt durcheinander, so wie sie auf-

zuschreiben Mathias Bors in den Sinn kamen. In gewiß mühevoller Arbeit ist das stückweise in den Jahren 1869 und 1870 vor sich gegangen. Immer wieder einmal fügt M. Bors seinen Namen an, vermutlich bei jeder Schreibunterbrechung. Die Titelseite lautet: „Dasz Gesang Buch gehört den Mathias Bors von Tadten Haus Nro 97 Geschrieben worden in Jahr 1869. In diesen Buch sind darin das gespiel, unsern Herrn Jesus Christus und Heiland der Welt. Auch sind darin 150 Fragen welches man von die Alten Zeiten heute noch zu Lessen sind. Aber mein lieber Freund lese du den Vers. Wer das Buch viel haben zu borgen, der kommt Morgen, den Heunt ist nicht der Tag, wo man das Buch Borgen mag 1869.

Mathias Bors von Tadten als Lehrmeister.“

Über die ersten 114 Seiten der Handschrift besitze ich keine Aufzeichnungen. Es handelte sich um Lieder. Auf S. 117 – 188 steht „Ein neues Lied von der Ankunft des Hirten“, z. B. Zu Kana in Galiläa . . . , Wachet auf, ruft uns die Stimme . . . , Und still, still, das Kindlein schlafen will . . . , Ich hab a bahr Kohlschwarze Augen . . . , Zunderstein, Zunderstein . . . , Es reiten drei Reiter wohl über den Rhein, schnabau . . . , Prinz Eugen der edle Ritter . . . , Gott grüß euch, ihr alten . . . , Jägerlied. Darauf folgen bis S. 188 eine Art Anweisungen für das Weihnachtsspiel. Unvermittelt schließen sich bis S. 230 die Rätselfragen an. S. 231 bis 236 findet sich ein nicht näher bezeichnetes „Faschingsspiel“. Danach kommt bis S. 351 das Weihnachtsspiel. Auf S. 352 bis 399 ist eine „Neue verbesserte biblische Geschichte vom jüngsten und strengsten Gericht“ geschrieben. Daran reiht sich das „Stefel und Grödelgespiel“ bis S. 424. Auf das „Christkindel Gespiel“ S. 452 folgt S. 463 bis 467 „Der verlorene Sohn und die Vaterliebe.“ Gegen das Ende sind zwei Lieder „Von der Eitelkeit der Welt“ und „Das Fleisch und der Geist“ von S. 467 bis 469 aufgezeichnet, denen sich ab S. 470 weitere Lieder – bis S. 498 – anschließen: „Lied bei der Beurlaubung (= Brautlied), „Weihnachtslied“, „Der verlorene Posten“, „Die kindliche Mutterliebe“, „Hirtenlied“, „Hausherrnlied“ und ein balladenhafter „Gesang von einem Kindermort“.

Das wichtigste Stück der Tadtener Handschrift ist das *Christgeburtsspiel*. Nach Inhalt, Sprache, Liedern und auftretenden Personen gehört es in enge Beziehung zu Oberufer und etwas gelockert zu Pamhagen. Dem Andauer Spiel steht es am nächsten und muß deshalb auch in die Nähe von Wallern gerückt

werden. Die Melodien sind uns nicht bekannt. Aber auch hier dürfte es bei vielen Gesängen Verbindungen zu Oberufer geben. Das macht die Untersuchung von Walther Hensel deutlich.⁶

Das ganze Spiel ist ohne irgendwelche Einteilungen hintereinander geschrieben. Nach dem *Vorspruch* Basbes beginnen Wanderung und *Herbergsuche* mit Maria und Josef und den zwei Hirten Rufinus und Tittus. Im folgenden *Hirtenspiel* treten – außer Maria und Josef und einem Engel – 5 Hirten auf: Gallus, Stichel, Widopf, Jambasch und Krüspel. Auf das anschließende *Dreikönigsspiel* mit den Königen Melchort, Kaspar, Waldhauser und dem Sterndeuter Billigratus folgt das große *Herodesspiel* in drei Szenen: mit der Begegnung der drei Könige mit Herodes, der Anbetung im Stall von Bethlehem und dem Kindermord. Darin treten außer Herodes, seiner Frau und seinem Diener „Paschy“ neu auf: drei Schriftgelehrte (Brudentius, Bluiendus, Blacendus) ferner 4 Kriegsknechte (Patanus, Jambas, Losbus und Balbus) und Juden, Schwarzengel und Tod-Teufel. Je nach Bedarf übernehmen einzelne Spieler auch Doppelrollen.

Das *Eingangslied* – ein Sternsingerlied – das am „Anfang der Komedi“, beim Gehen der Spieler zum Aufführungshaus gesungen wird, steht in keiner der uns bekannten Spielfassungen. Es lautet:

O Gott so wohlten wir Loben und ehren,
die Heiligen drey König mit ihren Stern.
Sie reisen daher in Schneler Eil,
den dreizenten Tag, virhundert mal.
Sie zogen vir Herodes sein Haus.
Herodes schaut beyn Fenster heraus.
Ihr Lieben meine Hern, wo wolt ihr hin.
Gegen Bethlehem steht All unser Sin,
Gegen Bethlehem gegen Kripbolein.
Dort finden wir das Neugebohrne Kindolein.
Herodes und die König setzen sich zu den Tisch.
Herodes gab ihnen wiltbrat und Fisch.
Er sagt, zeigt mir den Neugeburne König gewisz.
Sie gingen von Herodes weg,
Sie komen gleich auf den Rechten weg.
Sie schauen auf den Berg hinauf,
Sie sehen den Stern wohl ober den Haus.
Sie gehen in das Haus hinein
sie finden das Kind mit Maria der Mutter seyn.
Das Kindelein von Ehren wert,

Gott hat uns erschaffen von Himmel auf Erd,
von Himmel auf Erd Fronleichman Christ
und wie sie in den Himel ist,
Alle zeit in Gottes Namen
durch Jesus Christus Amen.

Nach einem zweiten Lied, das *vor* dem Haus gesungen wird, „Was fürchtest du Feind Herodes sehr . . .“ beginnt – nachdem sie in das Haus gegangen sind – ein dreistrophiger Gesang „Mit Freud so wollen wir heben an . . .“, und dann erst wird von Basbe der Prolog gesprochen. Damit beginnt das eigentliche Spiel in seinen Teilen. Diese finden sich mehr oder minder vollständig in den bekannten Fassungen des Oberuferer Weihnachtsspiels. Nicht aber sind dort die vielen kurzen Spielanweisungen gegeben, die Mathias Bors bisweilen in seiner Handschrift gewissenhaft anmerkt. Dafür einige Beispiele:

„Da singt Gollus seinen Tram. legt sich auf den Stegen und singt“.
„Jetzt gehen alle hinaus und König Melchort bleibt trin und spricht und geth dabey.“
„Herodes zieht den Tögen heraus und die zwey König auf die Linge seite. Herodes spricht“
„Herodes springt auf und stest den Tögen in die Scheit und spricht und geht“
„Herodes setzt sich nider, und der Baschy geth vor Herodes hin und spricht“
„Jetzt geht Herodes gegen die thür und die andern gehen hinein und Herodes fangt das gesang an.“
„Herodes setzt sich auf den Stuhl und die Hälfte auf die Recht und die andere auf die Linke und der geht vor Herodes und singt“
„Jetzt geht der Baschy zu Herodes und stelt sich auf die Rechte seide, und die König stelen sich vor Herodes und Herodes steht auf und spricht“

Bedeutsam sind in der Tadtener Handschrift die 150 *Rätselfragen* und Antworten, von denen 142 überliefert sind. In Oberufer gibt es nur 13 – jedoch andere – und in Pressburg 29, in Ragendorf 12 und in Pamhagen 38 Fragen.⁷ Damit hat es folgende Bewandtnis: Eine Spielschar durfte nur dann mit ihrem Spiel in einer fremden Gemeinde auftreten, wenn die Einheimischen keines einstudiert hatten. Jede Spielgruppe besaß in Versen eigene Rätselfragen mit entsprechenden Antworten, die man geheim hielt. Nur ein bestimmter Spieler kannte und lernte sie.

Nahte nun eine fremde Spielgruppe einer Gemeinde, in der selbst ein Spiel eingeübt worden war, so hatte diese das Recht die Fragen zu stellen. Da man sie natürlich nicht beantworten konnte, mußten die Fremden sich geschlagen geben und abziehen. Auf diese poetische Weise wurden überkommene Rechte gewahrt.⁸

Die scherzhaften, schein gelehrten und spitzfindigen „Fragen“ haben es in Tadten vorwiegend mit Zahlenangaben zu tun, die aus Volks- und Aberglauben, Legenden, Phantastereien und Spruchweisheit stammen. Sie müssen ursprünglich von jemandem verfaßt sein, dem Altes und Neues Testament, lateinische Sprache und christliche Geschichtsüberlieferung vertraut waren. In unserer Tadtener Handschrift heißt es z. B.:

„Jetzt fangen sich die Fragen an

Die 1te Frag

Bist du mir ein Singer also fein,
sag mir wieviel Haupt sprachen in der Weld mögen seyn.
Mein Singer ich frag dich so Beflissen,
sag mir auch wie die selben mit nahmen hiesien.

Die Antwort

Mein Singer Die Häberäische, die Kriegische, und Lateinische,
Die Deutsche und die Ungarische
Die Schlowagische, und die Datrische,
Mein Singer Du mich Recht verstehst

Frag

Bist du mir ein Singer an ein Spott,
sag mir, in welchem Jahr Paulus
die Epistel zum Romern geschrieben hat.

Antwort

Mein Singer, ich sag dirs fürwahr,
nach Christi 58 Jahr.

Frag

Bist du mir ein Singer so von Orten,
sag mir, in welchem Jahr job ein Beispiel der Geduld ist worden.

Antwort

Mein Singer ich sag dirs fürwahr,
nach Erschaffung der Welt 2000, 300, 98 Jahr.

Frag

Bist du mir ein Singer von hohen Orten,
sag mir, in welchem Jahr der Tempel Salomonis aufgebaut ist worden.

Antwort

Mein Singer, ich sag dirs fürwahr,
im Jahr der Welt 300, 40 Jahr.

Frag

Bist du mir ein Singer mit der Tat,
sag mir, wo Jeremias weisgesaget hat.

Antwort

Mein Singer ich sag dir auserlesen,
vor Christi 600, 28 ist das gewesen.

Frag

Bist du mir ein Singer also schon,
sag mir, in welchem Jahr Christus das erste Zeichen hat getan.

Antwort

Mein Singer ich sag dirs fürwahr,
in sein Alter im 31. Jahr.

Frag

Bist du mir ein Singer so auserlesen,
sag mir, wieviel Pöpst in der Christkatholischen Kirchen sind gewesen?
Mein Singer, auf daß ich dich recht tue fragen,
welche die christliche Kirche regeret haben.

Antwort

Mein Singer, ich sag dir also fein,
daß derselben 19 gewesen sein.

Frag

Bist du mir ein Singer mit der Tat,
sag mir, wieviel Geld Josef zur Schatzung gegeben hat.

Antwort

Mein Singer, ich sag dirs also eben,
er hat zur Schatzung einen Groschen geben.

Frag

Bist du mir ein Singer also eben,
sag mir, wieviel Namen der alte Simon Christo im Tempel hat geben.

Antwort

Mein Singer, vier Namen hat er ihm geben,
Freidt, Heyl, Licht, Glory sag ich dir eben.

Frag

Bist du mir ein Singer auserkoren,
sag mir, wie lang ists, daß Abel ist gestorben.

Antwort

Mein Singer, das hab ich wohl erfahren,
das ist geschehen vor 5546 Jahren.

Frag

Mein Singer, sag mir, wie daß aus einem Mund zwei
Wind gehen, der eine warm und der andere kalt.

Antwort

Wenn du ein heiße Suppen ist und tust es
blasen, so geht er kalt. Und wann es dich in die Händ
friert und tust es blasen, so geht er warm.

Frag

Mein Singer, ich will dir zwei Fragen aufgeben,
dieselben sollst du mir recht auslegen.
Wirst du mir sie auslegen recht,
so bist du mein Meister und ich dein Knecht.
Wirst du mirs nicht können sagen,
keine Ehr sollst du nicht weiter tragen.
Sag mir, welcher Turm hat kein Gupf
und die, welche Jungfrau hat keinen Zopf.

Antwort

Der Bablianischer Turm hat kein Gubf
und die Jungfrau in der Wiege hat kein zopf.

Wie zur Gepflogenheit der Oberuferer Spiele gehörte, daß
auf das oder die geistlichen Spiele ein weltliches folgte, so ist
dies wohl auch in Tadtens Sitten gewesen. Denn außer dem „Fa-
schinggespiel“ ist in der Bors'schen Handschrift auch das ko-
mödienthafte „Stefel und Grödelgespiel“ – in Art von Hans
Sachs – aufgezeichnet. Dieses derb-heitere Fastnachtspiel han-
delt vom ungeschlachteten Bauernknecht, der – mit Hilfe des
ersparten Geldes seiner Gretel – zu einem gelehrten „Herrn“
gemacht werden möchte und dabei arg hereinfällt. Da das ganze
Spiel mit seinen 482 Versen in Karl Horaks „Burgenländische
Volksschauspiele“ veröffentlicht ist, wofür ich es zur Verfügung

stellte⁹, seien hier nur einige wenige Verse gebracht, die das Spiel abschließen. Zum Ende hin heißt es:

„Stefel: Ei, wie ihr dahier versammelt seid,
Ihr Herrn, Fraun und Edelleit,
habt zugehört das Fastnachtsgespiel.
Merkt auf, was ich jetzt sagen will:
Um all mein Sach bin ich gekommen,
der Mantel, das Buch ist mir genommen.
Der weitmauleter Professor hat mich betrogen,
hat mir das Geld aus dem Beitel gelogen.
So will ich treten in mein vorges Leben,
will wieder ein groben Bauernknecht abgeben.
Will Gott heimstellen all mein Sach,
bis er mit mir anders macht.
Also ergeht an den groben Gesellen,
die das Herrnhandwerk lernen wöhlen.
Wann sie am allerhöflichsten wollen sein,
so fallen sie mit der Nas' in Trök hinein.
Laßt euch verschröcken dieses Licht.
Mein Unverstand und Grobheit sieget nicht.
Sondern muß alles gehen lassen in guten Vertrauen,
ihr ehrsame Herrn und Frauen.“

Wie in allen donauschwäbischen Siedlungsgebieten des europäischen Südostens¹⁰ so gibt es auch auf dem Heideboden verbreitet kleine Umzugs Spiele, die zum Weihnachtsfest in den Häusern aufgeführt werden, in denen es gewünscht wird. Die Sprecher und Sänger sind ältere Schulkinder, Buben und Mädchen. Über die Spielgewandung gibt unsere Handschrift keine Auskunft. Nach Inhalt, Form und Mitspielern fällt das „*Christkindel Gespiel*“ aus Tadten nicht aus dem allgemein Üblichen heraus.

Mitspieler sind:

Erzengel Gabriel
Erzengel Michael
Maria
Josef
Hirten

„Der Erzengel Gabriel tritt herein und spricht
Schön gut Abend

Schön gut Abend
Das gibt Euch Gott.
Ich bin ein ausgesandter Bot.
Von Gott bin ichs genannt,
Ich führt den Zepter in meiner Hand.
Und die Kron auf meinem Haupt
hats mir Gott Vater und Sohn erlaubt.
Erzengel Michael mein
tritt's du herein.
Es wird dir schon erlaubt sein.

Das sagt der Erzengel Michael und spricht
Ich bin herein getreten
ob die Kinder fleißig beten
oder fleißig lehren
oder fleißig in die Schule gehen.
Heilige Maria rein
tritt du herein
und schau, ob die Kinder gehorchen fein.

Jetzt tritt die Maria herein und spricht
Ich bin herein getreten
ob die Kinder fleißig beten,
ob sie gehorsam sein.
Maria, Maria, laß deinen großen Zorn sein
und schenkt den Kind ein Gabe ein.

Maria singt den Joseph
Joseph, liebster Joseph mein,
hilf mir wiegen das Kindelein.

Dann spricht Josef und singt
Ein alter Greis,
Kann ich meinen Bückel nicht biegn,
kann ich nicht helfen das Kindelein wiegen.
Ha, ha Jungfrau rein.

Dann spricht Maria und singt
Joseph, liebster Joseph mein,
verschaff den Kind ein Windelein.

Dann spricht der Joseph
Dort hint den Tisch liegt ein Schlamblein,
das soll den Kind ein, den Kind ihr Windlein sein.

Dann spricht Maria und singt
Joseph, liebster Joseph mein,
verschaff den Kind ein Mursulein.

Dann spricht Joseph und singt
Ich hab kein Schmalz,
ich hab kein Salz,
das Hefel ist mir brochen.
Kann den Kind kein Koch nicht kochen.
Ha, ho o Jungfrau rein.

Dann spricht der Joseph
O Hirt, ich hab ein roten Bart
von Füchsen seiner Art.
Hirts, habts es gehört,
Hirts, werft mir um die Erd.

Das Gesang
Lauft, lauft ihr Hirten alle zumal
und nehmet Schulmaier und Bfeiert mit Euch.
Das Kind in Kripplein
wiegen mir alle zwey in Stall,
da singen mir alle zugleich.
Mir stehen auf ein Kuchen blatz
und wünschen den Herren ein gute Nacht.
Ein Fröhliche Zeit
Wo Christus der Herr von Himmel abscheid.

In ein anderen Ton
Jetzt sagen mir gar fleißig Dank
Für die Ehr und das Geschang.
Für die und noch viel mehr
hat es geben Gott der Herr.
Gott der Herr, ein alter Meister,
segnet uns der Heilige Geist.
Der heilige Geist mit Namen
segnet uns alle zusammen Ende.“

Dieses Christkindspiel, das schon etwas verballhornt und zersungen ist, schließt die Spielaufzeichnungen in der Handschrift des Lehrmeisters Mathias Bors von Taden ab.

ANMERKUNGEN

- ¹ Leopold Schmidt, Das Volkschauspiel des Burgenlandes, in: Wiener ZfV 41 (1936), S. 8 ff.

- ² Karl Julius Schröer, Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungern, Neue Ausgabe, Wien 1862.
Karl Benyosky, Die Oberuferer Weihnachtsspiele, Bratislava-Pressburg 1934, S. 8 ff.
Karl Benyofsky, Die Oberuferer Weihnachtsspiele, Bratislava-Pressburg 1934.
Nagl – Zeidler – Castle, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, 2. Band, Wien 1914, S. 245.
- ³ Für Ragendorf selbst ist ein Weihnachtsspiel für Mitte des 17. Jahrhunderts bezeugt.
- ⁴ Nach Auskünften von Dr. Bernhard Zimmermann-Wien und Wilhelm Zimmermann – 7251 Weissach, blieb die Spielhandschrift, die ihr Vater früher aus einem Ragendorfer Nachlaß erworben hatte, Ende 1944 zurück, als Senior Zimmermann vor den sowjetrussischen Truppen seine Alterswohnung verlassen mußte. Die zurückgelassenen Bücher sollen spätere Bewohner des Hauses als Heizmaterial benutzt haben. Über Senior Zimmermann, der zeitlebens an volkskundlichen Fragen interessiert und publizistisch tätig war, vgl. Strass-Somereiner Heimatbuch, Amberg 1963, S. 99 – 108 und Nagl-Zeidler-Castle, a. a. O., 2. Band, S. 245, Anm. 3.
- ⁵ Karl Horak, Burgenländische Volksschauspiele, Wien und Leipzig 1940, S. 463. Vgl. auch Károly Gaál und Olaf Bockhorn, Taden, Eine dorfmonographische Forschung der Ethnographica Pannonica Austria 1972/73, Eisenstadt 1976.
- ⁶ Walther Hensel, Die Weisen des Oberuferer Christgeburtsspieles, in: Finkensteiner Blätter, 6. Jg. Kassel, S. 17 ff.
- ⁷ Horak, Burgenländische Volksschauspiele, a. a. O., S. 11, K. J. Schröder, a. a. O., S. 207.
- ⁸ Benyofsky, Weihnachtsspiele, a. a. O., S. 25 ff.
Rudolf Hartmann, Deutsche Volkskunde in Ungarn, in: Das Deutschtum im Ausland, Ungarn, hg. von Karl Bell, Dresden o. J. (1934), a. a. O., S. 229.
- ⁹ Horak, Burgenländische Volksschauspiele, a. a. O., S. 439 – 462.
- ¹⁰ Alfred Karasek-Langer, Die Donauschwäbische Volksschauspiellandschaft, in: Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen I, Salzburg 1955, S. 93 – 144.
- Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde, hg. von Erhard Riemann, Band XI: Alfred Karasek – Karl Horak, Das deutsche Volksschauspiel in der Batschka, in Syrmien und Slawonien Marburg 1972, Band XII: Rudolf Hartmann, Das deutsche Volksschauspiel in der Schwäbischen Türkei (Ungarn), Marburg 1974, Band XIV: Karl Horak, Das deutsche Volksschauspiel im Banat, Marburg 1975, Band XVII: Karl Horak, Das deutsche Volksschauspiel in Mittelungarn, Marburg 1977.

Das geistliche Volkslied im Donauraum

Über „Das geistliche Volkslied im Donauraum“ zu arbeiten, ward mir aufgetragen, als ich 1961 als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft in das Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg im Breisgau eintrat. Meine Übersiedlung in das Deutsche Volksliedarchiv, 1963, unterbrach die Arbeit, der ich mich seither nur sporadisch, wenn auch mit besonderem persönlichem Engagement widmen konnte. Ich freue mich daher, im Rahmen der Jahrestagung der Görres-Gesellschaft einen Zwischenbericht vorlegen zu dürfen, der zu intensiverer Beschäftigung mit der Materie anregen möchte.*

Die geographische Bezeichnung „Donauraum“ intendiert, daß es sich dabei um einen, über Sprach- und Nationalitätenbarrieren hinweg *komplexen Traditionsraum* handelt, der durch die katholisch-gegenreformatorische, süddeutsch-österreichische Klosterkultur des 17. und 18. Jahrhunderts entscheidend geprägt wurde. Die zeitliche Eingrenzung ist damit ebenfalls angedeutet: ich spreche nicht vom geistlichen Lied im allgemeinen, wie es *vor* der Reformation die volle Breite kultischen Singens erfüllte, sondern von jenem Lied, das abseits des offiziell approbierten, liturgisch gebundenen „Kirchenliedes“ als Reagens reichen paraliturgischen Brauchtums eine wichtige Funktion erfüllte. Und das geschah etwa seit jenem Barock, das – kulturhistorisch mit der Gegenreformation verbunden – seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert alle Kreise der Bevölkerung, vom Adel bis zum Bauern, ansprach; so daß der Volkskundler Leopold Kretzenbacher den Namen „Volks-

barock“ dafür finden konnte.¹ Eine Lebenshaltung, deren Relikte in den Alpenländern und in den Nachfolgestaaten der ehemaligen Donaumonarchie, vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer, bis in die Gegenwart herein zu spüren sind.

In den Mittelpunkt gelehrten theologischen Denkens trat das deutsche geistliche Lied erstmals bei den Reformatoren. Psychologisch klug stellten Luther und seine Mitstreiter das Singen landessprachlicher geistlicher Lieder in das Zentrum ihrer Bestrebungen – und auch der neuen Liturgie, weil sie darin ein ausgezeichnet wirksames Mittel für die Streuung ihrer Lehren erkannt hatten. „Die Einführung des deutschen Gesanges . . . verbreitete die evangelische Lehre mehr als alles Predigen, Schreiben, Lesen“, so urteilt Hoffmann von Fallersleben in seiner „Geschichte des deutschen Kirchenliedes“.² Die Reformatoren griffen umprägend und neugestaltend die rational einfacheren, dem Durchschnittspublikum gemäßen Formen des Volksgesanges auf und führten diese dem nun offiziell geregelten Kirchenlied zu. Dieser Umschwung entsprach einem allgemeinen Bedürfnis, das der Gesellpriester Andre aus St. Lorenzen im steirischen Mürztal laut Visitationsprotokoll aus dem Jahr 1528 in dem Satz zusammenfaßte: „Es wäre besser, wenn man die Meß deutsch singe, so verstünde der gemeine Mann, was man singe“.³ Die in allen Bevölkerungskreisen jener Zeit verbreitete Lust am Singen und die – katholischerseits stets abgewehrten – Bemühungen der Gemeinde, an der Meßfeier nicht allein passiv, sondern aktiv, mitgestaltend teilzunehmen, verbanden

* Referat, vorgetragen am 3. Oktober 1977 in Innsbruck, für den Druck mit Anmerkungen versehen.

sich: und eben dieses gemeinsame Bedürfnis griff Luther auf. Damit wurde die Reformation zu einer „Angelegenheit der ganzen Nation, die jeden existentiell traf, persönliche Entscheidungen durch alle Schichtungen der Bevölkerung an jeden einzelnen herantragen konnte und auch herantrug“. ⁴

Hans Joachim Moser wies in seinem letzten, posthum erschienenen Aufsatz über „Luther als Musiker“ darauf hin⁵, daß der Wittenberger Reformator die Welt des Klanges zunächst rein sinnhaft bewundert, sie dann aber immer mehr im Dienst des Gotteswortes gesehen und begriffen hätte. Und Moser betrachtet – wie mir scheint zurecht – diese Entwicklung im Zusammenhang mit dem allgemeinen Gesinnungswandel in der deutschen Musikgeschichte, „vom mehr selbstzwecklichen Tonreiz der Letztgotik zur Worthörigkeit der humanistischen Frührenaissance“. ⁶ Die zunächst naive Freude des „Musicus Luthers“ an der Tonkunst, der von sich bekannte: „Wenn ich nicht Theologe geworden wäre, würde ich am liebsten Musiker geworden sein“, wandelt sich unter dem Eindruck der beginnenden reformatorischen Auseinandersetzungen zu den mit folgenden Sätzen umrissenen Erkenntnissen: „Man soll durch die rechte Art des Musizierens den Teufel bekämpfen“.

Das Lied als Kampfmittel gegen das Böse – und damit auch gegen das Papsttum jener Zeit, als pädagogisch und psychologisch wirksame Waffe tritt damit in den Vordergrund. Indem bestimmte Lieder gleichsam verordnet werden, fassen bestimmte Gedanken in Gruppen und Schichten der Bevölkerung Fuß, mit Hilfe des Liedes ist deren Meinung zu beeinflussen, mit einem Modewort gesprochen: zu manipulieren. Unter diesem Aspekt ist die rasch einsetzende Lied- und Gesangbuchproduktion der reformierten Kirchen zu sehen. Die Aufnahme und Umprägung bislang mündlich tradiierter Lieder, nicht allein geistlicher, sondern auch der viel geschmähten schändlichen und unehrlichen „Buhlieder, danach die Huren und Buben tanzen“⁷, vermittelte den traditionsgemäßen, bruchlosen Übergang; an diesen Aufhänger konnte sich das singfreudige Volk klammern.

Je mehr Gesangsbücher unter das Volk kamen, Verbilligung von Papier und Druck ließen sie bald breiteren Kreisen erschwinglich erscheinen, und je mehr Leute daraus zu lesen und zu singen verstanden, desto fester fügten sich Texte und Melodien. Die in literarischer Existenzform nun vorliegenden

Gesänge erlaubten ein Umsingen, ein Verändern der Worte und der Töne nicht mehr, Sondertraditionen wurden eingegeben, – bis letztlich das Repertoire der Luther-Lieder und sie selber erstarrten. Dieser Prozeß ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gut zu verfolgen, als die katholische Geistlichkeit sich ernste Gedanken darüber zu machen beginnt, wie der Reformation wirksam zu begegnen sei.

Auf katholischer Seite konnte nicht verborgen bleiben, in welcher Weise sich die evangelische Lehre ausbreitete und den Leuten einprägte. Wo die Gegenreformation ansetzte und die in reformierten Ländern geschaffenen kirchlichen und pädagogischen Einrichtungen mit Hilfe der Landesherren ausgestochen und später zerschlagen werden sollten, mußten daher entsprechende Ersatzleistungen auf dem Bildungssektor angeboten werden. Für das geistliche Singen erwuchs die Forderung, den Laien mehr Spielraum, zumindest halboffiziell singenden Mitvollzug der Gottesdienste zu gewähren und ihnen dafür auch Gesangbücher in die Hand zu geben.

Solange das Lied-Repertoire der Evangelischen nicht erstarrt und damit von der Gegenseite eindeutig als „Luther-Lied“ qualifiziert war, bestand kein Anlaß, eine katholische Gegenposition, ein Anti-Luther-Lied aufzubauen; zumal nie beabsichtigt war, einem solchen Lied liturgische Relevanz zuzugestehen. Welche Gefahr die Pflege des landessprachlichen Liedes für den alten Glauben bedeutete, scheint von daher zu spät erkannt worden zu sein. Was an deutschen Liedern gesungen und im Druck verbreitet wurde, beschränkte sich zum überwiegenden Teil ja auf Lieder, die den Katholiken längst bekannt waren und von ihnen eifrig gesungen wurden; – nur eben nicht als Meßgesang, sondern außerhalb der Liturgie, im außerkirchlichen, Brauchtümlich geregelten Gruppengesang, im häuslichen Kreis. Dadurch, daß diese Lieder nun im neuen Glauben zu „Kirchenliedern“ wurden, erschienen sie der katholischen Geistlichkeit zunächst keineswegs suspekt. ⁸

Besonders auffällig tritt diese, von konfessionellen Kontroversen noch unbelastete Liedverflechtung in der 1574 von Andreas Franck in Graz gedruckten „Gesang Postill“ des Grazer Stadtpfarrers Andreas Gigler zutage, deren Anhang zwanzig von dem Grazer Hofkapellmeister Johannes de Cleve vierstimmig gesetzte Choralweisen enthält. Gigler, zwar katholischer Geistlicher, lebte verheiratet, seine Söhne studierten an

deutschen Universitäten; zweifellos sympathisierte er mit der evangelischen Partei. Von zehn der „alten, vormals bekandten Melodeyen“ sind nicht weniger als acht in repräsentativen Gesangbüchern der Protestanten bereits erschienen. Treffender als Wolfgang Stammeler, der in Gigers Ausgabe eine katholische Reaktion auf die Verbreitung der Luther-Lieder sah⁹, und als Helmuth Osthoff, der von einem gegenreformatorischen Unternehmen sprach¹⁰, deutete Julius Franz Schütz die „Gesang Postill“ als dem „Typus der ungeklärten Übergangszeit zugehörig“.¹¹

Gigers Ausgabe ist kein Sonderfall. Ebenso unbelastet hatte schon Michael Vehe, der Herausgeber des ersten katholischen Liederdruckes („Ein new Gesangbüchlein Geystlicher Lieder, Leipzig 1537), den „engen Kontakt zwischen dem Singen der Bekenntnisse deutliche“ gemacht (B. Klaus).¹² Und selbst das vielzitierte Gesangbuch Johann Leisentrits, in drei Auflagen 1567, 1573 und 1584 erschienen, ist als „das deutsche katholische Gesangbuch der Gegenreformation“ (Hoberg)¹³ einseitig charakterisiert. Dem Liedbestand nach bezeichnet es Walther Lipphardt treffend als einzigartige Fundgrube alter und neuer Texte und Melodien für die Hymnologen *aller* Bekenntnisse.¹⁴ Bis in die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts gilt demnach: Nicht im Liedgut selbst, wohl aber in der Verwendung des Liedgutes innerhalb liturgischer Gottesdienste unterscheiden sich die Angehörigen der verschiedenen Konfessionen in diesem süddeutschen Raum.

Welche Verbreitung das protestantische Buch – und darunter ist neben der Bibel vor allem das Gesangbuch zu verstehen – innerhalb weniger Jahrzehnte erlebte, geht aus Nachlaßinventaren und aus Berichten über die im Zuge der Gegenreformation angeordneten Bücherverbrennungen hervor. Der Marktrichter des verhältnismäßig kleinen und abgelegenen Ortes Aussee im steirischen Salzkammergut, Sixt Möslperger (+1568), hinterließ über sechzig Druckwerke; einer seiner Nachfolger, Konrad Leeb (+1585), besaß zwei Bibeln, 33 Bücher, „darin Gebet und Gesang begriffen“.¹⁵ In Graz fanden in den Jahren 1580 und 1600 Bücherverbrennungen statt; im letztgenannten Jahr fielen allein um 10.000 Bücher der Vernichtung anheim.¹⁶ In dieser Phase der Gegenreformation bedurfte es des katholischen Buches, das als Lückenbüßer an die Stelle der verbotenen evangelischen Literatur treten sollte. Ein großer Teil der Be-

völkerung hatte lesen gelernt und sich an das Buch gewöhnt; und durften die Leute keine protestantischen Schriften besitzen, so wollten sie dafür zumindest katholische Katechismen und Gesangbücher.¹⁷

Der Inhalt der um 1600 erschienenen katholischen Liederbücher zeigt indirekt an, wann und wo sich das Luther-Lied verfestigt hatte, wo diesem ein prononciert katholisches Liedgut gegenübergestellt werden mußte. Der an mündlich tradiertem und brauchtümllich gebundenem geistlichen Liedgut reiche bayrisch-österreichische Raum ließ eine harte Auseinandersetzung – wir sprechen allein von der Ebene des Liedes – nie aufkommen. Die in München, Innsbruck, Wien und Graz erschienenen katholischen Gesangbücher des ausgehenden 16. Jahrhunderts und der Wende zum 17. Jahrhundert halten sich in der Regel an die von Leisentrit eingeschlagene Konzeption: wenn auch da – wie bei Beuttners, Graz 1602 – von „spöttischen verbotenen Gesängern“ die Rede ist, die in früheren, jetzt abgeschafften Liederbüchern durcheinander gemengt worden seien. Kraft schöpfen die Ausgaben dieser süddeutschen Gruppe aus dem überkommenen Liedbestand. Beuttners „Catholisch Gesang-Buch“ von 1602 gilt als Zusammenfassung des analphabetischen geistlichen Liedgesanges in der Steiermark; quellen- und stilkundliche Untersuchungen erweisen die mittelalterliche Herkunft zahlreicher dort abgedruckter Gesänge.¹⁸ Das gilt in gewissem Sinn auch noch für Abt Corners Ausgabe von 1625, denen zugedacht, „welche sich vnlangst von sectischen Irrthümern zu der allein Seeligmachenden Catholischen Religion begeben gehabt, und zuvor des *verführerischen Singens gewohnt* gewest zum besten“.¹⁹ Diese Formulierung zeigt an, daß es Jahrzehnte dauerte, ehe nach Durchsetzung der Gegenreformation in den österreichischen Ländern sich ein bewußt katholisches Liedgut ausprägte, daß dieser Prozeß 1625 noch keineswegs abgeschlossen war. Die Verbindung zwischen Brauchtum und geistlichem Liedgesang blieb im süddeutsch-österreichischen (gegenreformierten) Raum erhalten; schon deshalb, weil deutschsprachige Lieder nicht durch geregelten Gebrauch zum liturgischen Gottesdienst sich in Text und Melodie verfestigten, weil sie nicht als „Kirchenlieder“ der häuslichen und privaten Sphäre entfremdet wurden.

Das ist die Wurzel jenes „Volksbarock“, jener kulturhistorisch umgreifbaren Bewegung, die im 17. und 18. Jahrhundert auch

die (ehemaligen) deutschen Sprachinseln Südosteuropas: in den heutigen Staaten Ungarn, Jugoslawien, Tschechoslowakei, Rumänien und Bulgarien, erfaßt hat und direkt über Priester und Ordensleute oder über deutsche Bevölkerungssteile auch west- und südslawische sowie madjarische Völker beeinflusste.

Eine andere Tendenz zeigen die zur selben Zeit im Rheinland und in Norddeutschland gedruckten katholischen Gesangbücher – mit ihrem eigens gedichteten, komponierten und verordnetem Liedgut. Der lyrischen Grundhaltung der Gesangbuchreihe Leisentritt – Beuttner – Corner und parallelen süddeutsch-österreichischen Unternehmungen steht die dogmatische, didaktische Haltung der nördlicheren und norddeutschen Gesangbuchausgaben gegenüber.²⁰ Ich sage dies bewußt, weil die alleinige Kenntnis der norddeutschen und rheinländischen Überlieferung und deren Verallgemeinerung leicht zu einer Fehleinschätzung und Vergrößerung des Bildes führen kann.

Doch wir beschränken uns hier auf den Donauraum. Als komplexer zusammengehöriger Traditionsbereich – was weite Teile der Volksüberlieferung betrifft – stellt sich uns das Gebiet vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer erst in jenen Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg dar, als deutschsprachige Umsiedler und Heimatvertriebene aus dem Südosten und Osten Europas nach Österreich und in die heutige Bundesrepublik Deutschland zurückkehrten – und als volkskundliche Forschung sich dieser Umsiedler und Heimatvertriebenen annahm. Das Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg im Breisgau, von Johannes Künzig initiiert und jahrzehntelang geleitet, bot sich als Sammelstelle an. Zwar hatten Künzig, Horak, Schünemann, Brandsch, Hauffen, Karasek, um einige wichtige Namen zu nennen, schon vor Beginn des Ersten Weltkrieges und in der Zwischenkriegszeit die „Sprachinseln“ als Quelle historischer Volkstraditionen für Binnendeutschland entdeckt, doch systematische Sammelarbeit konnte erst in den Lagern jener bedauernswerten Umsiedler und Heimatvertriebenen nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges einsetzen.²¹

So groß der zeitliche Sprung vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart erscheint, was das Quellenmaterial betrifft, ist er berechtigt. Geistliche Lieder, die Umsiedler aus der Batschka, dem Banat, aus Siebenbürgen, der Karpato-Ukraine, aus der Dobrudscha und aus Bessarabien – um einige solche Landschaften

mit Namen zu nennen – dem volkskundlichen Sammler in das Mikrophon sangen, solche geistliche Lieder waren in binnendeutschen Gebieten längst den jeweiligen Modeströmungen und kirchenmusikalischen Reformen zum Opfer gefallen. In der verhältnismäßigen Abgeschlossenheit der Sprachinseln aber überdauerten sie. Walter Salmen faßte den Gegenstand erstmals zusammen, und zwar in dem Buch „Das Erbe des ostdeutschen Volksgesanges“²². Derselbe Autor wies die deutsche Musikwissenschaft darauf hin, welcher Reichtum an Formen, Rhythmen, Tonarten, Melodietypen, Praktiken des Jodelns oder mehrstimmigen Singens, des Verzierens und Variierens von Strophe zu Strophe doch in jenen Relikten einer erstmals blühenden Volkstradition stecke.²³ Eben mit Hilfe jener Tonaufnahmen aus neuester Zeit wird die Geschichte lebendig, da ist gleichsam ein Fenster, durch das hindurch wir in vergangene Zeiten, in die Praxis des binnendeutschen Singens vor zwei- bis dreihundert Jahren blicken können. Nicht grundsätzlich, nicht immer und überall; aber doch – methodisch vorsichtig und mit gebührender Akribie – in vielen begründ- und beweisbaren Fällen.²⁴

Ich nenne als Beispiel das Lied von „Mariens Traum“, dessen Überlieferung ich in der Festschrift für Erich Seemann bereits 1964 dargestellt habe.²⁵ Bei Nikolaus Beuttner, Graz 1602, erschienen Text und Melodie erstmals schriftlich. David Gregor Corner bemerkt dazu 1631: „Ein alter Ruf, wann man zu vnser lieben Frawen Kirchfahrten thut“. Dann schweigen binnendeutsche Quellen, – und auch die mündliche Tradition scheint gebrochen; denn das ganze 19. Jahrhundert hindurch melden Sammler keinen entsprechenden Fund. Erst 1913 ein Hinweis darauf: Hans Tschinkel zeichnet eine Fassung, die weit über Beuttners Text hinausgeht, in der Gottschée auf (jene Sprachinsel an der Grenze zwischen Slowenien und Kroatien, die bereits vor der Reformation, im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts von Kärnten und Osttirol aus besiedelt wurde). Eine undatierte Seminararbeit, in den zwanziger Jahren an der Universität Budapest angefertigt, kennt eine weitere Fassung des Liedes von Ungarndeutschen aus der Batschka. Und schließlich entdeckt Georg Schünemann bei Wolgadeutschen eine breite, sich weitverzweigende Text- und Melodietradition jenes in Gesang gefaßten Traum Mariens. Eine neue binnendeutsche Gesangbuchtradition knüpft um die Mitte des 19. Jahrhunderts

an Beuttner und Corner an, führt aber ebensowenig wie die Aufnahme des Liedes in den jugendbewegten „Zupfgeigenhansl“ (ab 1909) zu einer neuerlichen Popularisierung. Weder die gottscheer oder ungarndeutsche noch die wolgadeutschen Fassungen können darauf zurückgehen. Das zeigen auch Text- und Melodievergleiche eindeutig an.

Wenn auch mündliche Tradition und Begegnung mit andersvölkischen Überlieferungen über mehrere Jahrhunderte hinweg Spuren in Texten und Melodien hinterlassen haben, wenn sich daher das äußere Aussehen der Tonaufnahmen unseres Jahrhunderts wesentlich von den bereinigten, geglätteten Momentaufnahmen Beuttners und Corners unterscheidet, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß es sich um dasselbe Lied handelt, daß wir einerseits schriftliche Fassungen des beginnenden 17. Jahrhunderts vor uns haben, die damals als altartig empfunden wurden, – und daß andererseits zwischen 1913 und 1960 klingende Belege von Sprachinseldeutschen erfaßt werden konnten, – und daß dazwischen eine Lücke klafft. Die Belege aus verschiedenen Jahrhunderten zu verbinden und miteinander zu vergleichen, daraus Schlüsse über Kontinuität von schriftlosen Traditionen und zeitbedingte Wandlungen zu ziehen, erscheint legitim.²⁶

„Mariens Traum“ ist kein Einzel- oder Sonderfall. Vor allem die erst in jüngster Zeit systematisch erfaßte Flugschriftenüberlieferung und die Auswertung der handschriftlichen Liederbücher des 15. bis 18. Jahrhunderts ermöglichen einerseits die historische Fundierung zahlreicher Tonaufnahmen aus dem Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg, – und umgekehrt die Einsicht in längst abgelegte Singpraktiken der süd-deutsch-österreichischen Klosterkultur des Volksbarock.

Wer sucht, der findet aber auch hier, in unserer Mitte gleichsam, noch dann und wann Zeugnisse für die einst tiefe Verwurzelung jenes Volksbarock vor allem in der bäuerlichen Bevölkerung.

Durch einen jungen Südtiroler Theologen darauf aufmerksam gemacht, besuchte ich im Oktober 1972 mit meinen Studenten von der Universität Mainz das Ahrntal, ein Seitental des Südtiroler Pustertales. Die als Einführung in die Feldforschung geplante Lehrfahrt entwickelte sich zu einem Sammelunternehmen, dessen reiche Ernte niemand voraussehen konnte. Wir haben die im Ahrntal gesammelten Texte in einem mehr als

200 Seiten umfassenden, maschinschriftlich vervielfältigtem Bericht-Band veröffentlicht; die dazugehörigen Tonbänder wurden – nach meiner Wegberufung von Mainz – leider bis heute nicht vollständig ausgewertet; finanzielle Probleme hinderten eine weitere Publikation.

Öder: der Bezirksheimatpfleger von Weiz in der Oststeiermark, einer hügeligen Landschaft im Osten von Graz, bat mich 1964 für seine Buchreihe „Weiz. Geschichte und Landschaft in Einzeldarstellungen“ eine Zusammenfassung der Volksüberlieferungen der Landschaft zu verfassen. Ich regte zunächst eine Sammelaktion an, zumal die großen Sammler des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gerade an dieser, nicht allzuweit von der Landeshauptstadt entfernt liegenden Gegend völlig vorbeigesehen hatten. Gerade dort, wo man kaum noch ältere Überlieferungen vermutete, tat sich eine Quelle auf.²⁷ Eines der damals gesammelten Lieder sollte hier abgedruckt werden, weil gerade dieses Lied besonders deutlich die Verquickung älterer Balladentraditionen mit katholisch-didaktischen, in paraliturgisches Brauchtum eingebundenen volksbarocken Formen zeigt.

Die – im Jahr 1967, da ich die Aufnahme machte – 82jährige Vorsängerin Agnes Schwarz erzählt: Baldhauser hätte, von Rom kommend, auf der Wildwiesen den Tod gefunden. Da an seinem Sterbeort alljährlich eine rote Rose erblüht sei, hätte man begonnen, Baldhauser als Heiligen zu verehren, und ihm eine Kapelle erbaut. Noch heute pilgerten die Miesenbacher Gläubigen alljährlich einmal auf die Wildwiesen zur Baldhauser-Kapelle. Und dann sang sie:

Beispiel 1



In einem Lokalblatt, dem Wochenblatt für den politischen Bezirk Weiz, hatte bereits 1927 Josef Kager auf die Sage hingewiesen, die sich um die „Wildwiesen“, auf dem 1256 m hohen

Presenberg gelegen, ranke, – und er hatte auch ein Lied genannt, dessen Text lautete:

Beispiel 2

1. Es war ein armer Sünder,
der reist der Romstadt zu.
Waldhauser war sein Name,
ja, der sich bekehren wollt.
2. Und als er ist angekommen,
zu der Romstadt hin,
beehrte er, der päpstlichen Heiligkeit
zu beichten seine Sünd.
3. Er fing wohl an zu beichten,
von sieben Jahren an.
Er beichtet seine Sünden,
die er wohl hat getan.
4. Der Papst war voller Schrecken,
er redet den Sünder an:
„Ei, du mein armer Sünder,
ich dir nicht helfen kann.“
5. Der Papst, der nahm ein Stabelein,
das Stabelein war ganz dürr:
„So wenig das Stabelein grünen tut,
so wenig du selig wirst!“
6. Der Sünder nicht verzaget
und hofft noch immer dran;
er macht seinen Weg wohl weiter
und geht von Rom hinten.
7. „Ihr Berge helft mir weinen
und auch ihr tiefen Tal,
beweint meine Sünden,
die ich begangen hab.“
8. Es dauert gar nicht lange,
das Stabelein wurde grün;
es blüht daran drei Rosen
und auch andere Blümelein.

9. Der Papst war voller Grämen,
er schickt dem Sünder nach.
Da hörte er die Stimme vom Himmel,
daß er gestorben sei.
10. Christus ging ihm entgegen
mit einer roten Fahn,
er zeigte ihm seine Wunden;
„Sünder, du gehörst mein!“

Das weltliche Thema ist aus der Tannhäuser-Überlieferung, vor allem aus Wagners Oper hinlänglich bekannt. Aber wie kam es zur Lokalisierung, zur geistlichen Deutung des Inhalts, zur Verehrung gar des „heiligen“ Baldhauser – des anderswo der Frau Venus huldigenden und – deshalb ? – hier in Liebesschmerzen angerufenen Tannhäuser in der Oststeiermark?²⁸

Dietz-Rüdiger Moser hat sicher recht, wenn er in seinem Aufsatz zur Böttcher-Festschrift, 1974, auf die „Volkslied-Katechese“ der Jesuiten und anderer in der Gegenreformation aktiver Orden hinweist – und da u. a. sagt:

„Ein Großteil der Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts und ein nicht unbeträchtlicher Teil der Lieder des 18. Jahrhunderts sind katechetischer Natur [S. 173] . . . Bei dieser Sachlage [Zerfall des mittelalterlichen Denkens, des neuen Verhältnisses des Individuums zur christlichen Religion und zur Institution der Kirche: an die Stelle des Einbindungsprozesses trat die freiwillige Partizipation am Tun der Gemeinschaft. Mit dem Wegfall der Sanktionen Ablaß und Buße verloren die Leitbilder = Heiligen ihre Bedeutung] mußte es ein Hauptanliegen der gegenreformatorischen Missionspraxis sein, die in der kurzen Zeit der evangelischen Glaubensvorherrschaft abgeschafften Kontrollmechanismen wieder in Funktion zu bringen, die Leitbilder positiver und negativer Art wieder zu installieren, die Orientierung an ihnen zu sanktionieren und alles das zu beseitigen, was das Funktionieren des Systems hätte in Frage stellen können . . . Im Rahmen der Wiedereingliederung der Menschen in das genannte System dienten Volkslieder in erheblichem Umfang zur theoretischen Umgestaltung des Privatlebens, zumal sie (teilweise unauffällig . . .) die Kenntnis eines geschlossenen Glaubens-, Moral- und Sittenkodex vermittelten, der von der Kirche approbiert worden war [S. 176f.] . . . Das Interesse der Jesuiten an der ‚Volkspoesie‘ hatte nicht nur propagandistische Gründe. Es ging dem Orden vor allem darum mit ihrer Hilfe eine Stimulation der Affekte zu er-

reichen [S. 178] . . . Diese Lieder erzeugen religiöse Gefühle, aktivieren den Willen zum religiösen Handeln und üben so (beabsichtigte) Wirkungen aus; sie sind katechetische, d. h. theologische ‚Literatur‘; sie haben, wo immer sie gesungen werden, Einfluß auf das Weltbild der Sängers“ (S. 182).²⁹

Und dies umsomehr, als diese Lieder nicht unabhängig von Katechismus und Bibel, von der Welt der barocken Bildwerke und Statuen – und letztlich integriert in überlieferte Volksbräuche funktionierten. Die Fäden laufen demnach bei Priestern und Ordensleuten zusammen: jene Fäden, die zur charakteristischen oststeirischen Ausformung der Tannhäuser-Ballade, ihrer Lokalisierung und Einbindung in Kapellenbau und Prozession dorthin führten.

Auch dafür wären weitere parallele Zeugnisse anzuführen. Trotzdem ist von Fall zu Fall, von Beleg zu Beleg der Sachverhalt zu prüfen; denn die Bestrebungen der Missionare liefen nie auf Schaffung eines verbindlichen katholischen Kirchenlied-Repertoires hinaus, wie Dietz-Rüdiger Moser in dem genannten Aufsatz meint. Zum Unterschied vom evangelischen Bereich mit seiner schon genannten Verfestigung jenes Kirchenliedes und jenes Kirchenlied-Repertoires, wurde das erst mit dem Vaticanum II liturgiefähig gemachte katholisch-geistliche Lied stets bewußt im Bereich der Para-Liturgien und des geistlichen Volksliedes gehalten. Johannes Janota hat dies für das Mittelalter dargestellt – und, bei allen mehr oder weniger gern geduldeten Ausnahmen von der Regel, blieb das deutsche geistliche Lied im katholischen Bereich theologisch-rechtlich gesehen stets nur Beiwerk, Umrahmung, es wurde erst 1962 offizieller Bestandteil der Liturgie.³⁰

Wenn ich hier vor der Lokalgeschichte eine Verbeugung mache und einen Tiroler Beleg nenne, so soll damit nicht gesagt sein, es würde sich um einen Einzelfall handeln. Der Bischof von Brixen, Kardinal Christoph Madruzzo, untersagte noch in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts jeden deutschen Kirchengesang, – wogegen der Innsbrucker Hof – wohl unter dem Einfluß gegenreformatorischer Ordensleute – das Singen deutscher geistlicher Lieder gefördert wissen wollte (jedoch nicht, ohne die Gelegenheiten des Singens und die Auswahl der Lieder zu beobachten und in besonderen Fällen das eine oder das andere evangelisch belastete Lied zu verbieten). Walter Senn hat diese

Entwicklung in seinem „Beitrag zum deutschen Kirchenlied Tirols im 16. Jahrhundert“ deutlich nachgezeichnet.³¹

Eben jenes Erstaunen über die Wirkung deutschen geistlichen Singens im Rahmen evangelischer Gottesdienste, jene anfängliche Unsicherheit und Spaltung zwischen konservativen Kräften in der katholischen Kirche und den geistigen Führern der Gegenreformation – einem Canisius etwa –, das verhältnismäßig später Nachziehen katholischerseits, was die Einschätzung des deutschen Gesanges betrifft, einerseits die konsequente Beibehaltung der lateinischen Kultsprache und andererseits die eifrige Mitarbeit bei der Produktion deutscher geistlicher „Volks“-lieder und deren stillschweigende Duldung bis zu den „Deutschen Messen“ eines Michael Haydn und Franz Schubert hin: diese sonderbare, möglicherweise bewußt undurchsichtig gehaltene Verwirrung um die Rolle des deutschen geistlichen Liedes: – vielleicht hat gerade dies alles zusammen zu den reichen Blüten und Früchten geführt, die das geistliche Singen im Donauraum so vielfältig und interessant, textlich und musikalisch so faszinierend erscheinen lassen. Und als Zeugnis für diese Hypothese könnte man einige Sprachinseln miteinander vergleichen: das reformiert gebliebene Siebenbürgen, die gegenreformierte innerösterreichische Gottschee, die ferne, am Schwarzen Meer gelegene Dobrudscha: Welch’ variantenreiche geistliche Volksliedtradition in der Gottschee und in der Dobrudscha, die Beschränkung auf das Kirchengesangbuch in Siebenbürgen.

Auch wenn modisch-politisch sich gebende Autoren die Deutung des Volksliedes als Spiegel der „Volksseele“ als „bürgerlich-romantische“ oder marxistische Ideologie verteufeln möchten³², und auch dann, wenn wir davon ausgehen müssen, daß dieses geistliche Volkslied im Donauraum in seiner Entstehungs- und Einbindungsphase wesentlich von gegenreformatorischen Zielen bestimmt war, – so bleibt doch die Tatsache unbestreitbar, daß nicht alles, was einst in diesem didaktisch-katechetischen Konzept und bei sorgfältiger Beachtung älterer volksmäßiger Melodie- und Textmodelle geschaffen wurde, auch tatsächlich von der Bevölkerung aufgenommen und weitergetragen, in den Sprachinseln sogar über Jahrhunderte hinweg und ohne priesterlichen Zuspruch beibehalten wurde. Was und wie solche Lieder aufgenommen wurden, inwiefern sie in unterschiedlichen Sozietäten zurechtgesungen wurden: daraus läßt

sich wohl ein Blick in dasjenige tun, was die – zugegeben – Romantiker einst „Volksseele“ nannten: Das Sich-Geben, Sich-Bewegen, das Denken und Fühlen naiver Menschen: eine psychologisch und anthropologisch gestern, heute und morgen für die Fachwissenschaften nicht unwichtige Erscheinung.

Gerade der Donaauraum stellt in dieser Hinsicht einen Sonderfall dar: nicht allein bezüglich des Reichtums der hier entstandenen und bewahrten Traditionen, sondern auch was die Quellenlage betrifft, mit der Möglichkeit gegenseitiger Erhellung historischer Schriftquellen und gegenwärtiger ethnomusikologischer Feldforschung.

ANMERKUNGEN

¹ L. Kretzenbacher, Heimat im Volksbarock, Klagenfurt 1961.

² Leipzig 1860, S. 486. – Den selben Sachverhalt stellte R. Allinger, Studien zur steirischen Musikgeschichte im 16. und 17. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung des katholischen deutschen Kirchenliedes, phil. Diss. Wien 1937, S. 186, fest: „Die Leute sangen sich die neue Lehre fast mehr ins Herz, als daß sie diese erst aus der Predigt aufnahmen“. – Hermann Nörr beginnt das Vorwort seines Buches Kirchenlied-Konkordanz, Neuendettelsau 1953, mit dem Satz: „Das reformatorische Kirchenlied hat mehr Herzen für das Evangelium aufgeschlossen und mehr Seelen der römischen Kirche abtrünnig gemacht, als man gemeinhin annimmt“ (S.V).

³ W. Suppan, N. Beutners Gesangbuch, Graz 1602, und die mündliche Überlieferung, in: Joannea 3, Graz 1968, S. 226f.

⁴ E. Klusen, Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969, S. 107.

⁵ In: Speculum musicae artis – Husmann-Festschrift, München 1970, S. 229 – 244.

⁶ Ebda. S. 230, wo auch die weiteren Luther-Zitate zu finden sind.

⁷ Zitiert nach H. J. Moser, Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1945, S. 46, nach Erasmus von Rotterdam.

⁸ Der Ausdruck „Kirchenlied“ entstand erst in nachreformatorischer Zeit und ist von der Praxis der evangelischen Kirche geprägt, so daß seine Verwendung im katholischen Bereich bis zum Vaticanum II im gleichen Sinn nicht angebracht erscheint. Dazu u. a. J. Janota, Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter, München 1968; W. Suppan, Das geistliche Lied in der Landessprache, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hg. von K. G. Fellerer, Band 1, Kassel u. a. 1972, S. 353 – 359; ders., Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Tutzing 1973 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 4).

⁹ W. Stämmeler, Von der Mystik zum Barock, S. 366.

¹⁰ H. Osthoff, Die Niederländer und das deutsche Lied, Berlin 1938, S. 326ff; Nachdruck: Tutzing 1967.

¹¹ J. F. Schütz (Hg.), Faks.-Ausgabe der „Gesang Postill“, Graz 1950. Vorrede. Vgl. dazu auch J. H. Moser, Die Musik im frühneuzeitlichen Österreich, Kassel 1954, S. 53ff.

¹² Bibel und Gesangbuch im Zeitalter der Reformation, Nürnberg 1967, S. 88.

¹³ M. Hoberg, Die Gesangbuchillustration des 16. Jahrhunderts, Straßburg 1933, S. 67.

¹⁴ J. Leisentrits Gesangbuch von 1567, Faks.-Ausgabe mit einem Nachwort von W. Lipphardt, Kassel u. a. 1966, S. 5.

¹⁵ W. Suppan, Das musikalische Leben in Aussee . . . , in: Blätter für Heimatkunde 35, Graz 1961, S. 88.

¹⁶ F. Popelka, Geschichte der Stadt Graz, 2. Aufl., Band 1, Graz u. a. 1959, S. 108ff.

¹⁷ H. Osthoff, Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch Peters 41, 1934, S. 32 – 50.

¹⁸ Vgl. J. Janota, wie Anm. 8 oben, und W. Suppan, wie Anm. 3 oben. Janota weist übrigens darauf hin, daß nirgends mehr Quellen zum mittelalterlichen geistlichen Lied fließen als in der Steiermark, was auf besonders reiche Tradition in diesem Land schließen läßt. – Gut würde sich in dieses Bild W. Lipphardts Hypothese fügen, daß auch die „Carmina burana“ in dem steirischen Kloster Seckau niedergeschrieben worden seien: Hymnologische Quellen der Steiermark und ihre Erforschung, Graz 1974 (Grazer Universitätsreden 13).

¹⁹ W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied . . . , Freiburg 1886, Band 1, S. 216ff.

²⁰ L. A. Veit/L. Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, Freiburg i. Br. 1956, bes. S. 184f.

²¹ Über Johannes Kimzig und das Institut für ostdeutsche Volkskunde (begründet als „Institut für Volkskunde der Heimatvertriebenen“) ist in den Berichten im Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen/Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde, Marburg 1955ff., nachzulesen. Vgl. auch J. Kimzig, Ehe sie verklingen . . . Alte

- deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga, Freiburg 1958, 2. Aufl. 1959, 3. Aufl. 1977; ders., Volkskundliche Beiträge aus fünf Jahrzehnten, Freiburg 1972; ders. und W. Werner-Künzig, Volksballaden und Erzähllieder, ein Repertorium der Tonaufnahmen, Freiburg 1975; dies., Legendenlieder . . ., ebda. 1977; W. Werner-Künzig, J. Künzig zum 80. Geburtstag, Freiburg 1977.
- ²² Würzburg 1956 (Marburger Ostforschungen 6).
- ²³ W. Salmen, Deutsche Volkslieder auf Schallplatten, in: Die Musikforschung 15, 1962, S. 270 – 273. Vgl. auch Deutsche Volkslieder. Eine Dokumentation des Deutschen Musikrates, Wolfenbüttel-Zürich 1961 (Schallplatten-Kassette).
- ²⁴ W. Suppan, Die Beachtung von Original und Singmanier im deutschsprachigen Volkslied, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 9 = Seemann-Festschrift, Berlin 1964, S. 12 – 30; ders., Über die Totenklage im deutschen Sprachraum, in: Journal of the International Folk Music Council 15, London 1963, S. 18 – 24; ders., R. Sztachovics und die ungarndeutsche Überlieferung des geistlichen Volksliedes, in: Musik des Ostens 3, 1965, S. 90 – 112; ders., Gedanken des Europäischen Musikethnologen zur Aufführungspraxis, vor allem des Gregorianischen Chorals, in: Musica sacra 91, 1971, S. 173 – 183; ders., Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift, in: Symbolae historiae musicae = Federhofer-Festschrift, Mainz 1971, S. 39 – 46; ders., Das deutsche Volkslied in den Sprachinseln Sloweniens und Friauls, in: Volkslied – Volksmusik – Volkstanz. Kärnten und seine Nachbarn, Klagenfurt 1972, S. 161 – 184; ders., Das melismatische Singen der Wolgadeutschen in seinem historischen und geographischen Kontext, in: Studia instrumentorum musicae popularis 3 = Emsheimer-Festschrift, Stockholm 1973, S. 237 – 243; ders., Historische Volksmusikforschung, in: Musikethnologische Sammelbände 2, Graz 1978.
- ²⁵ Siehe Anm. 24 (Die Beachtung . . .); die dort angegebene Literatur wird hier nicht wiederholt. Ergänzend dazu: M. Hain, „Der Traum Mariens“. Ein Beitrag zu einem europäischen Thema, in: Dona Ethnologica = Kretzenbacher-Festschrift, München 1973, S. 218 – 232; die gottscheer Fassung ist neuerdings abgedruckt in: Gottscheer Volkslieder, Band 2, Geistliche Lieder, hg. von R. W. Brednich und W. Suppan, Mainz 1972, S. 15f.
- ²⁶ Dazu Grundsätzliches: W. Wiora, Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, Kassel 1957; ders., The Origins of German Spiritual Folk Song, in: Ethnomusicology 8, 1964; ders., Das produktive Umsingen deutscher Kirchenliedweisen in der Vielfalt europäischer Stile, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 2, 1956, S. 47 – 63; ders., Ethnomusicology and the History of Music, in: Studia musicologica 7, 1965, S. 187 – 193; ders., Historische Volksmusikforschung, in: Musikethnologische Sammelbände 2, Graz 1978, im Druck.
- ²⁷ W. Suppan, Volksmusik im Bezirk Weiz. Volkskundliche Wanderungen, in: Weiz. Geschichte und Landschaft in Einzeldarstellungen 8, Weiz, 1967, S. 19 – 59.
- ²⁸ W. Suppan, Volkslied und Volksliedforschung in der Steiermark, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark LXIV, Graz 1973, S. 5 – 16; die dort genannte Literatur wiederhole ich hier nicht.
- ²⁹ D.-R. Moser, Volkslied-Katechese. Das Exemplum Humilitatis in der Missionspraxis der Kirche, in: Convivium musicorum = Boetticher-Festschrift, Berlin 1974, S. 168 – 203.
- ³⁰ J. Janota und W. Suppan, wie oben Anm. 8.
- ³¹ Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 2/3 (8) = Amann-Festschrift, Innsbruck 1954, S. 146 – 155.
- ³² D.-R. Moser, Wie Anm. 29, S. 168ff.
- ³³ Beispiele dafür finden sich in zahlreichen Flugschriften und Ausgaben katechetischer Literatur; vgl. W. Suppan, Vier Lieder zur Christenlehre aus der Zeit um 1600, in: Festschrift für Walter Senn zum 70. Geburtstag, München – Salzburg 1975, S. 239 – 247; ders., Vorbericht über die geplante Ausgabe der Mariazeller-Liedersammlung des Stiftes St. Lambrecht, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 68, 1977, S. 279 – 290, wo durchweg Liederdrukke genannt sind, die keineswegs in die Volksüberlieferung eingingen.

Nachrichten zum Tanz im slowenischen Volkslied

Die vielen uns bekannten Volksliedtexte, die von Ereignissen aus dem menschlichen Leben erzählen, regen an, sie einmal speziell auf Aussagen über den Volkstanz hin zu betrachten. Aus dem Schatz der slowenischen Volksliedüberlieferung sind hierfür nicht alle vorhandenen Texte geeignet; besonders aufschlußreich erweisen sich jedoch die Erzähllieder und die Vierzeiler vom Typus des Schnaderhüpfel, während in anderen Liedgattungen der Tanz nur gelegentlich erwähnt wird.

Die Texte vermitteln uns vorweg einen Eindruck von der Verbundenheit der Menschen mit dem Tanz. Choreographische Erläuterungen finden sich dagegen kaum.

Bei der Auswertung des slowenischen Liedmaterials ist jedoch zu beachten, daß ältere Aufzeichnungen der Erzähllieder nicht ganz zuverlässig sind, weil sich die Sammler – den Auffassungen ihrer Zeit entsprechend – manche Redaktionseingriffe erlaubt haben, sei es aus ästhetischen oder sprachlichen Gründen. Die Vierzeiler hingegen, die zum Teil spontan improvisiert entstehen und darum wahrscheinlich die Wirklichkeit unmittelbar wiedergeben, sind als Quelle sicher zuverlässiger. Zunächst ist von Interesse, ob in den slowenischen Liedern irgendwelche Tanznamen vorkommen, und ob man aus den gelegentlich erwähnten Tanzbewegungen auf bestimmte Tänze schließen kann.

Für den Tanz im allgemeinen sind zwei Namen im Gebrauch: *ples* (Tanz) und *raj* (Reigen), der letzte vorwiegend in den Beispielen aus slowenisch Kärnten, jedoch ohne inhaltlichen Unterschied zwischen beiden. Das Lehnwort *tanec* zusammen mit Zeitwort *tancati* kommt selten vor; diesem haftet eher

etwas unseriöses an. Nur drei Tänze werden ausdrücklich erwähnt: *polka*, *cvajšrit* (Zweischritt) und *prvi rej*. So lesen wir in einem Liedtext, mit einem Lob des guten Weinjahrgangs, daß die Burschen sonntags in das Wirtshaus gehen, um dort *polka* und *cvajšrit* zu tanzen (§ 1 6102).

Der *prvi rej*, der heute als „Gailtaler Lindentanz“ eine Besonderheit dieses Gebietes darstellt, war noch im 19. Jahrhundert in den übrigen slowenischen Teilen Kärntens üblich, wie z. B. ein Erzählied aus Škofice (Schiefling) bezeugt:

Tam stoji lipa zelena,
spoda pa miza mirneta.
Tam se liepi puobi zbirajo,
te *prve raje* začinjajo.

Es steht dort eine grüne Linde,
darunter ein steinerner Tisch.
Dort sammeln sich schöne Burschen,
die ersten Reigen beginnend.
(§ 82)

Den Tanznamen *kolo* kennt man nur im Gebiet Bela krajina (Weißkrain). Er ist sowohl vom nachbarlich kroatischen Einfluß her zu erklären, als auch als Überlieferungsgut der zugewanderten kroatischen und serbischen Flüchtlinge seit dem 16. Jahrhundert. In einem Lied, das als Einführung zur traditionell festgelegten Reihe der Tänze und Spiele am Ostermontag im Städtchen Metlika (seit einigen Jahren nur noch anlässlich verschiedener Festivals) gesungen wird, heißt es wie folgt:

Igraj, kolce, ne postavaj!
Nisam došal kola igrat,
neg sam došal divojk zbirat . . .

Dreh' dich, Kolo, bleib nicht stehen!
Ich kam nicht um Kolo zu tanzen,
sondern um die Mädchen zu wählen . . .
(§ 5195)

In Slowenien überwiegen die Paartänze, und deshalb wird das Drehen als die eigentliche Tanzbewegung betrachtet. Das geht auch aus den Liedtexten hervor. Das Zeitwort *vrteti se* oder transitiv *vrteti* (= sich drehen; drehen) wird oft als Synonym für *tanzen* gebraucht, z. B.:

Pšenico sem mlatil
in bob sem sadil,
na podu sem micko
pri plesu *vrtil*.

Hab' Weizen gedroschen
und Bohnen gepflanzt,
auf dem Boden hab' Liebchen
im Tanze gedreht.
(§ 3648)

Statt *vrteti se* kann man auch *sukati se* sagen. In der Umgangssprache gibt es zwischen beiden Ausdrücken keinen Unterschied. Bei den Liedtexten hingegen kann man vermuten, daß *sukati* (transitiv) manchmal das Drehen der Tänzerin unter der erhobenen Hand des Tänzers bedeuten könnte.

Pubič, ne suči me,
sama zasučan se,
sama zasučan se
proti *tabe*!

Bursche, o dreh' nicht nicht,
werde mich selbst umdrehen,
werde mich selbst umdrehen,
wieder zu dir!
(§ 3637)

. . . *Se suče v roco*
kot riba v potoco.

Sie dreht sich in der Hand
wie ein Fischlein im Bach.
(§ 3639)

Sukal jo, *sukal jo*
sim *pod roko*.

Ich drehte sie, drehte sie
unter der Hand . . .
(§ 3668)

Die Figur des Drehens unter der Hand ist ein typisches Merkmal des „Steyrischen“. Ursprünglich gehörten auch die Schnaderhüpfel-Vierzeiler zum Vollzug dieses Tanzes. In Slowenien wird das Singen beim Tanzen im Laufe des 19. Jahrhunderts zurückgedrängt, und die Vierzeiler werden selbständige Liedchen. Man kann also mit einiger Sicherheit annehmen, daß die oben zitierten Verse auf den Steyrischen verweisen. Das Singen dieser Vierzeiler erfolgte vorwiegend aus dem Stehgreif und um die Gelegenheit zum Prahlen vor den Mädchen nicht zu versäumen, wurde zumeist eine Art von Wettgesang daraus. Dementsprechend übermütig lauten die Texte:

Ko plešem jaz z mojo,
storil bi skok,
ko bi stropa ne blo,
do strehe visok!

Als ich tanze mit Meiner,
ich täte einen Sprung,
wenn die Decke nicht wäre,
bis zum Dach, so wär's hoch!
(§ 3641)

Tako bom rajov,
da bom zamlo prebov,
bom pa v pekov prišov,
bom pa zlodja vbov!

So stark werd' ich tanzen,
daß ich die Erde durchschlag
und die Hölle erreiche
und den Teufel erschlag!
(§ 3643)

Abgesehen von der Prahlerei widerspiegeln diese Verse auch die Wirklichkeit, nämlich das heftige Stampfen der Tänzer. Dagegen glaubt man in den Versen

... Tan mi dva Turka rajata,
mlado Lenko zpravažata ...

... Dort tanzen zwei Türken,
führen die junge Lenka hin und her ...
(§ 7)

einen ruhigen Dreiertanz zu erkennen. Wiewohl das Geschehen des Liedes in der Türkei spielt – es handelt sich um die Ballade „Entführung unterm Tanz“ – so ist die Szene vom Tanzen unter der Linde doch so geschildert, wie sie dem Volksänger aus dem eigenen Dorf bekannt war. In anderen Varianten derselben Ballade ist von einem dreimaligen Drehen unter der Hand die Rede, wobei man „drei“ jedoch nicht wörtlich verstehen sollte, sondern als ein übliches stilistisches Element der dichterischen Volkssprache.

Wie bereits erwähnt, enthalten die Volksliedtexte vielmehr Angaben über die Begleitumstände des Tanzes, als daß die Tänze an sich geschildert wären. Es wird z. B. ausdrücklich gesagt, daß der Tanz der Jung gehört:

Rada bi bla tancala,
so rekli, da sem stara!

Ich würde gerne tanzen gehen,
man sagt' mir, ich wär' alt.
(§ 7769)

Traditionsgemäß kann man das Tanzen nicht jederzeit stattfinden. Die Liedtexte erwähnen als Gelegenheiten zum Tanz vor allem die Hochzeit, den Fasching, das Sonnwendfeuer und die Kirmes.

Sem biw včera na semnje,
per svetem Jurne na gore,
tam je lubica rajawa,
mene v srce nahajawa.

Ich war gestern auf der Kirmes
beim St. Georg auf dem Berg,
dort hat mein Liebchen getanzt,
meinem Herzen getrotzt.
(§ 1035)

Die Veranstaltung einer Tanzunterhaltung obliegt laut den Liedern der Dorfburschenschaft. Das entsprach der Wirklichkeit bis zum Zweiten Weltkrieg, teilweise noch bis in die Nachkriegszeit, wenn es sich darum handelte, das traditionelle, mit dem Tanzen verbundene Brauchtum zu erhalten, wie etwa den Gailtaler Lindentanz.

In der Ballade von der Tänzerin, die der Teufel abholt, werden wesentliche Einzelheiten zum Tanzablauf und dem dazugehörenden Brauchtum beschrieben. Nach den Eingangsversen, die bereits angegeben worden sind, wird weiter geschildert:

... Te prve raje rajajo,
pa križa nič ne storijo ...

Sie tanzen die ersten Reigen
und tun kein Kreuzzeichen.
(§ 82)

Darauf erschien ein fremder Tänzer und wünschte die schönste Tänzerin zugeteilt zu haben, um mit ihr drei Reigen zu tanzen. Nach dem dritten Reigen verschwand er mit ihr unter die Erde. Die Unterlassung des Kreuzzeichens ermöglichte also dem Teufel auf dem Tanzboden zu erscheinen. Das war der Grund, warum vor Beginn des Tanzes die Tanzfläche mit dem Andreaskreuz geweiht werden mußte. Diese Pflicht lebt noch heute in der Erinnerung älterer Gewährsleute, wie die Ergebnisse gegenwärtiger Feldforschung beweisen.

Ebenso kommt der Brauch öfters in Liedtexten vor, daß die Dorfburschenschaft die Tänzerinnen zum *prvi rej* bestimmt und dafür das Tanzrecht bezahlt haben will. Die Verantwortung für die Tanzordnung trägt dabei *velki rajovec* (der oberste Tänzer); an den muß man sich wenden:

„Po čim raje prodajate?“
„Ene po zlatu belimu,
ene po zlatu rmenimu!“

„Wie teuer verkauft ihr die Reigen?“
„Eine zu einem weißen Taler,
andere zu einem gelben Taler!“
(§ 83)

Eine ähnliche Beliebtheit für den Reigen geht auch aus der Ballade „Entführung unterm Tanz“ (s. o.) hervor. Weiß und gelb bedeuten natürlich Silber und Gold. In einigen Liebesliedern findet sich der Brauch erwähnt, daß die Tanzgebühren den Musikern bezahlt werden muß. Es wird auch der Betrag angegeben, zumeist mit den Namen der entsprechenden Münzen, z. B.:

Le, godci, godite,
petico služite,
petica bo vaša,
Alenka pa naša!

Spielleute, bleibt spielen
um Fünfer zu verdienen,
der Fünfer wird euer,
Alenka wird unser!
(§ 3630)

Eine Variante dieses Vierzeilers spricht von *desetica* („Zehner“; § 3631), und eine weitere spricht von *libra* („Pfund“, § 5237). Der Unterschied läßt sich teilweise durch verschiedene Landeszugehörigkeit des Aufzeichnungsortes erklären, teilweise auch durch die verschiedene Entstehungszeit der Lieder. Der Verdienst der Spielleute muß im voraus mit ihnen vereinbart werden (z. B. § 5234). Die Tanzgebühr, die sich immer nach dem örtlichen Brauch richtet, muß dem ersten, d. h. dem leitenden Musikanten einer Kapelle bezahlt werden. Ist ein Geiger dabei, so ist er der leitende Musiker. Trotzdem braucht der folgende Text nicht wörtlich genommen zu werden:

Godec, le godi,
dečva je v roci,
petice so v haržati,
pojdao v gosli!

Spelmann, du spiele,
hab' Mädchen zur Hand,

die Fünfer in der Tasche,
werden gehen in die Geige!
(§ 3632)

Das Wort *gosli* (Geige) kann in den slowenischen Volksliedern auch die Musikkapelle als ganzes bedeuten, da der Ausdruck ein Pluraletantum ist und zur selben Wurzel gehört wie das Wort für den Musikanten und das Zeitwort für musizieren (*godec* = Musikant, *gosti* = musizieren, ein Instrument spielen). Ein Solotanz kostet natürlich 'mehr als ein gewöhnlicher. Deshalb werden in der Ballade „Entführung unterm Tanz“ auch Gold- und Silbermünzen erwähnt. Als selbstverständlich nimmt man an, daß der Tanz im voraus bezahlt wird. Erst dann kann der Tänzer das erwähnte Mädchen zum Tanz bitten:

In dal je bil jim rumen zlat,
da rajol bo s Katrinčico.

Und er gab ihnen einen gelben Gulden,
um mit Katrinčica zu tanzen.
(§ 83)

Die Bitte zum Tanz ist in einer Ballade vom Wassermann erhalten:

„Micika, al greš plesat z menoj?“

„Micika, willst du mit mir tanzen gehen?“
(§ 81)

Ein Mädchen zum Tanz zu führen kann aber auch eine Pflicht sein, durch das Brauchtum bestimmt und geregelt:

Peli me rajat,
pa mawo poskoči,
saj krajčič je dober bil
k velčej noči!

Führe mich tanzen
im hüpfenden Schritt,
war das Brötchen doch gut
am Ostersfest!
(§ 3622)

Es handelt sich hierbei um einen Brauch, wo die Mädchen ihren Burschen kleine süße Brötchen zu Ostern schenken. Als Gegengabe müssen die Mädchen von den Burschen zum Tanz geführt werden.

Obwohl die Vierzeiler zum Steyrischen an sich nur von den Burschen gesungen wurden, gibt es doch einige Texte, die dem Mädchen zum Singen zugebracht sind, wie etwa der zuletzt zitierte oder der folgende:

Stara sem ratala,
delat ne morem,
godci zagodejo,
plesat pa pojdem!

Alt bin ich geworden,
kann die Arbeit nicht tun,
wenn die Musik aufspielt,
werde tanzen doch gehen!
(Š 3658)

Moj ljubi je Peter
in pleše kot veter . . .

Mein Lieber heißt Peter
und tanzt wie der Wind . . .
(Š 4307)

Das erste Beispiel bringt die Tanzlust zum Ausdruck, die auch im Alter nicht vergeht; das zweite spricht von einer Geschicklichkeit beim Tanzen. Auch auf das Gegenteil wird hingewiesen, z. B. in der Klage des Burschen, daß er als Holzfäller zu schwere Füße habe.

In einigen erzählenden Liedern kommt auch die Verurteilung des Tanzes vor. Dies ist als Nachklang der ablehnenden Haltung der kirchlichen Kreise dem Tanz gegenüber zu verstehen. Zum Teil sind die Lieder aus diesem Grund von den Geistlichen aus katechetischen oder moralischen Gründen sogar verfaßt oder umgeformt worden. In einem Liede wird z. B. erzählt, daß eine Anzahl Pilger wegen ihres Tanzens auf einer Wallfahrt ertrinken mußte, und diejenigen zwei, die den Anlaß zum Tanzen gegeben hatten, wurden verdammt (Š 290). Ein anderes Legendenlied handelt von der Seele, die nach Lösung vom

Körper ihren Aufenthaltsort in der Hölle erhielt; eine der Höllenstrafen ist der Tanz mit dem Teufel:

Pojte, pojte semkaj,
vsi ti viši muzikanti,
de duša bo plesala,
k je tok navajena.
Če si, duša, bla molila,
si bla zveličana,
ker si pa plesala,
si pa ferdamana!

Kommt, o kommt hierher,
all' ihr Obermusikanten,
damit die Seele tanzen wird,
weil sie so gewöhnt ist.
Hättest du, Seele, gebetet,
wärest du selig,
weil du aber tanzest,
bist du verdammt!
(Š 384)

Der Tanz im Wirtshaus wird besonders verurteilt, wie auch aus einem Legendenlied hervorgeht, das die Schilderung enthält, wie ein Mädchen durch den Anruf von Maria's Namen im letzten Augenblick dem Teufel entweichen konnte; er wollte es mit sich nehmen, weil es während der Messe im Wirtshaus getanzt hatte (SLP I, Nr. 26)².

Aus den angeführten Beispielen wird offensichtlich, daß die Volksliedtexte eine brauchbare, verhältnismäßig zuverlässige Quelle zur Erweiterung und Bestätigung der Kenntnisse über den Volkstanz sind und auch seitens der Volkstanzforschung volle Beachtung verdienen sollten.

ANMERKUNGEN

¹ Š = Karel Štrelkelj, Slovenske narodne pesmi, I – IV, Ljubljana 1895 – 1923 (Die Ziffer im Zitat bedeutet die laufende Nummer in dieser Volksliedausgabe).

² SLP I = Slovenske pesmi, I, Ljubljana 1970.

Der chinesische Glöcklhut in Tiroler Musikkapellen

Unter diesem Titel wird man in den Musiklexika vergebens ein Musikinstrument suchen. Aber auch unter dem Schlagwort Glockenspiel oder Schellenbaum findet man nicht jenes Instrument, das auf einer Stange, in mehreren Reihen angeordnet, abgestimmte kleine Glocken aufwies und zum Takt der großen Trommel bei den Musikbanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gespielt wurde. Am ehesten findet man unter dem Titel Lyra ein ähnliches Instrument, das von den preußischen und bis 1945 von den deutschen Militärkapellen getragen wurde.¹ Es hatte aber keine Glocken, sondern abgestimmte Stahlplättchen, die mit einem Stäbchen geschlagen wurden. Das war aber nur mehr ein Abglanz des chinesischen oder türkischen Glöcklhutes, der sich bei den österreichischen Regimentsbanden großer Beliebtheit erfreute. Er war ein Bestandteil der türkischen Musik, die beim Militär in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammen mit großer Trommel, Tschinellen (Becken) und Triangel die bisher nur aus acht Hautboisten (Oboe, Klarinette, Fagott und Horn) bestehenden Regimentsbanden verstärkte und erst zur richtigen Musikkapelle machte.² Diese türkische Musik leitete sich von der Musik der türkischen Janitscharenregimenter ab, die nicht wie die westeuropäische Musik auf Melodie, sondern auf Lautstärke und Rhythmus abgestimmt war, um nicht nur den Marschtritt anzugeben, sondern auch um die Soldaten in den Rausch kriegereischer Begeisterung zu versetzen. Mit Joseph Haydns Militärsymphonie Hob. Verz. 100 hielt die türkische Musik ihren Einzug in die Kunstmusik. Dabei wurde diese türkische Musik in der österreichischen Armee erst durch ein Regiment Erzherzog Karls 1807 ein fester Bestandteil der Regimentskapellen.³ Vorher mußten die Offi-

ziere des Regiments diese „Türkische“ erhalten, während der Staat nur die acht Hautboisten besoldete. Während Tschinellen und große Trommel als Schlagzeug dauernde Instrumente der Militärkapellen wurden, gab es den Glöcklhut in der österreichischen Armee nur bis gegen 1850 und dies nicht in allen Regimentskapellen. Um 1820 war er scheinbar in der Armee am Höhepunkt seiner Beliebtheit. Eine Radierung von Johann Schindler „KK. Österr. Linieninfanterie“ im Werk Philipp Stubenrauch – Johann Schindler – Johann Höchle: Darstellung der kk. Österr. Armee nach dem neuesten Adjustierung, Artaria Wien 1821, zeigt Militärmusiker während einer Rast beim Kartenspiel. (Abb. 1). Links steht der Regimentstambour mit dem Tambourstab, vorn liegen zwei Fagotte, eine Oboe und ein Serpent. Hinten sieht man einen Glöcklhut mit drei Reihen Glocken und einem gebogenen Drachen, ganz rechts erscheint eine große Triangel (Glockenspiel) mit einem Halbmond an der Spitze. Es ist die einzige Darstellung eines Glöcklhutes in der österreichischen Armee, wie überhaupt bildliche Darstellungen von Musikkapellen vor dem Beginn der Fotografie selten sind. Im Werk O. Teuber: Die österr. Armee von 1700 – 1867 (Wien 1895/1904) ist die Abbildung „Bandisten der deutschen und ungarischen Infanterie 1820“ nur eine Nachahmung der oben genannten zeitgenössischen Radierung von Schindler. Die Maximalbesetzung einer österreichischen Regimentsmusik umfaßte 1854:⁴

2 Flöten	1 Euphonium
2 Oboen	3 Posaunen
16 Klarinetten	3 Fagotte



Abb. 1 Militärmusikanten beim Kartenspiel.
1821. Johann Schindler. Radierung. Aus-
schnitt der Tafel: „K.K. Oesterr. Linien In-
fanterie“, Wien, Heeresgeschichtliches Mu-
seum. Foto: Heeresgeschichtliches Museum,
Wien.

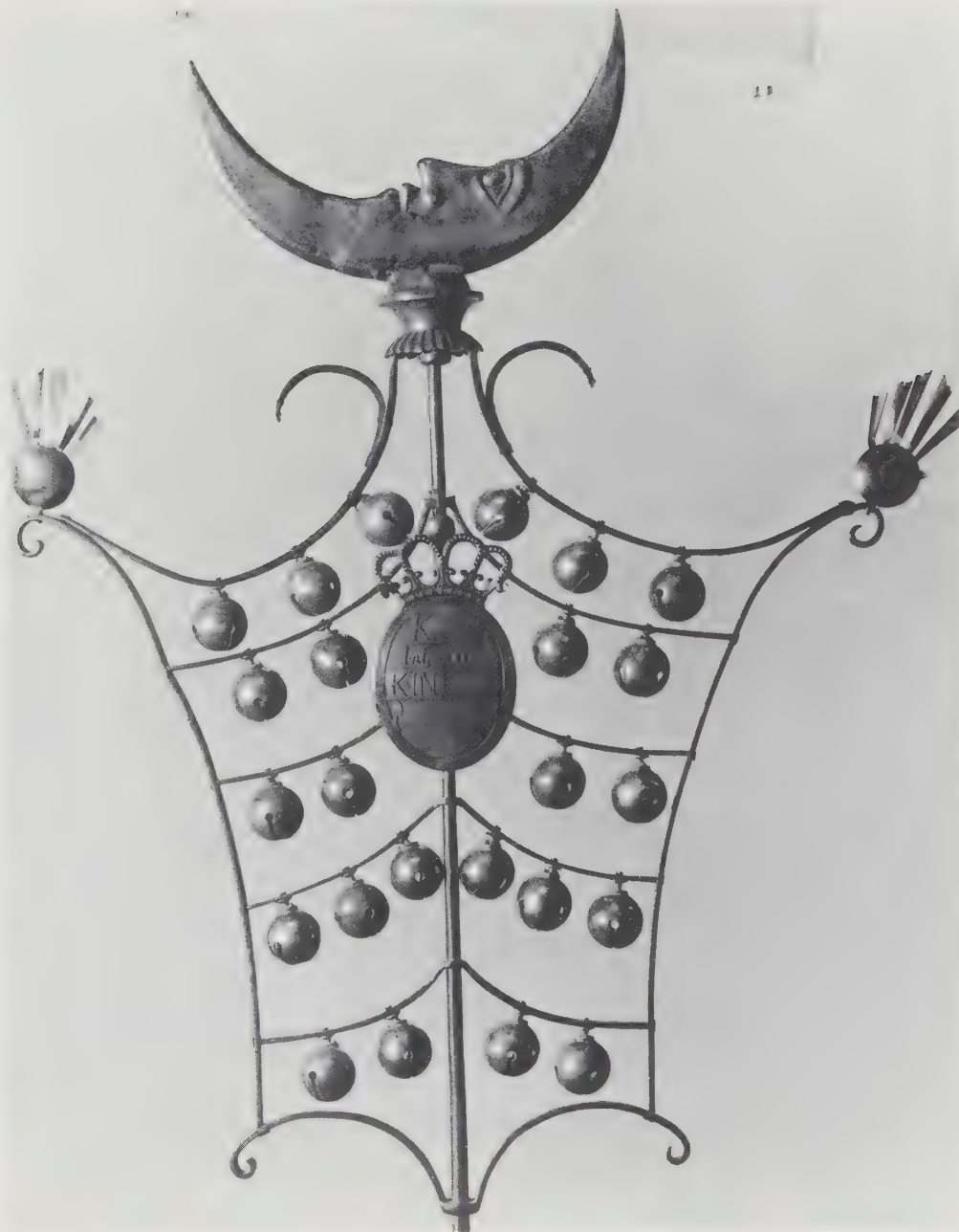


Abb. 2 Schellenbaum (Glöckelhut) des kgl. bayer. Infanterieregimentes Kinkel, der von den Tirolern am 12. April 1809 in Innsbruck erbeutet wurde. Anstelle der verlorenen Glöckchen wurden 1972 Rollschellen eingesetzt; Innsbruck, Tiroler Landeskundliches Museum im Zeughaus. Foto: Demanega, Innsbruck.



Abb. 3. Festerlicher Schützenanzug in Brixen (vielleicht 1821). Um 1820. Josef Weger, Radierung. Ausschnitt mit Musikbande. Gedruckt bei G. A. Marietti in Trient. Foto: Demanega, Innsbruck.



Abb. 4 Festzug. 1823. Franz Schweighofer. Zeichnung (52 × 74 cm), Detail; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 6395.

- | | |
|----------------|-------------------------------------|
| 4 Hörner | 3 Ophikleiden (Bässe in Blech) |
| 10 Trompeten | eine große Trommel |
| 2 Baßtrompeten | ein bis zwei Paar Tschinellen |
| 2 Flügelhörner | 2 Schellenbäume (Chinesische Hüte). |

Dieses merkwürdige Glockeninstrument fand aber auch sehr schnell Eingang in die Tiroler Blasmusikkapellen, die von den Anfängen bis 1850 als türkische Musik bezeichnet wurden, obwohl sie auch Hörner, Fagotte und Trompeten in ihrem Instrumentarium hatten. Nur ganz wenige Kapellen, vor allem die aus den seit ältesten Zeiten mit der Musik vertrauten Bergknappen gebildeten, waren reine Harmoniemusiken ohne Schlagzeug (Tschinelle, Trommel und Glockenhut), aber auch ohne Holzblasinstrumente. Der Begriff der türkischen Musik taucht in Tirol 1780 erstmals in den Urkunden auf, als die Kirchenmusikanten des Stiftes Wilten am 5. Juni am Namenstag des Abtes eine „türkische Musik“ machten.⁵ Am 12. September des gleichen Jahres standen in Hall 24 Bergknappen in Uniform nebst zwei Offizieren und türkischer Musik Parade.⁶ Diese türkische Musik war aber keine ständige Kapelle und wurde nur bei Festlichkeiten kurz zusammengestellt. Der Glöcklhut war damals sicher noch nicht vertreten und kam vermutlich als Beutegut in die Tiroler Musikbanden.

Am 12. April 1809 erbeuteten die Tiroler bei der Eroberung Innsbrucks den Schellenbaum (Glöcklhut) des bayerischen Infanterieregimentes Kinkel, der heute im Tiroler Landeskundlichen Museum im Zeughaus ausgestellt ist. Er besteht aus fünf Reihen Glocken (die Rollen wurden erst 1972 als Ersatz für die nicht mehr erhaltenen Glocken eingesetzt).

Der Halbmond erinnert an die türkische Herkunft des Glockenhutes. In der Mitte trägt ein Ovalschild die bayerische Königskrone und die Inschrift K. B. Inf. Reg. KINKEL. (Abb. 2). Die Schützen von Albeins erbeuteten im Kampf in der Sachsenklemme südlich von Sterzing am 4./5. August 1809 die Instrumente eines thüringisch-sächsischen Infanterieregimentes und zwar Naturtrompeten, Hörner, zwei Fagotte und je ein Serpent, Trommel und Glöcklhut.⁷ Ausgewirkt haben sich diese Eroberungen natürlich erst nach der Rückkehr des Landes zu Österreich 1814. Bereits 1814 gründete der Lehrer Johann Hauser (die ersten Kapellmeister waren fast alle Lehrer, die als Organisten und Kirchenchorleiter die einzigen musikalisch Ausgebildeten im Dorf waren) in Schlitters eine türkische Musik mit Trom-

mel und chinesischem Glockenhut, die auch bei der Erbhuldigung 1816 von Kaiser Franz I. in Innsbruck vorbeimarschierten.⁸ Die Musikbande der städtischen Innsbrucker Schützen kaufte für die Erbhuldigung 1816 drei kleine Trommeln, eine große türkische Trommel, zwei Paar Tschinellen, vier Klarinetten und einen türkischen Hut. (Chinesischer Glockenhut).⁹ Die Höttinger Musikbande, eine der ersten schon 1813 gebildeten Kapellen, war bereits 1819 25 Mann stark und besaß ein Schlagzeug, das mit großer Trommel, Tschinellen und einem chinesischen Glöcklhut besetzt war.¹⁰

Die älteste Abbildung einer Schützenmusikbande in Tirol ist die Radierung von Josef Weger, die einen Schützenaufzug in Brixen um 1820 zeigt (Abb. 3). Die Radierung bezieht sich sehr wahrscheinlich auf ein älteres Ereignis, auf das Brixner Freischießen von 1801. Die zeitgenössische Beschreibung des Schützenaufzuges von 1801 erwähnt: „eine gut besetzte türkische Musik endigte den Zug.“¹¹ Das Bild zeigt die Musik auch am Schluß des Zuges der Schützen. Die Kapelle besteht aus zwei Trompeten, zwei Hörnern mit Aufsatzbögen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, einem Paar Tschinellen, einer großen Trommel und einem Glöcklhut. Eine Besetzung von 10 bis 20 Mann entsprach der Durchschnittsstärke der bäuerlichen Musikbanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Bande in Mils bei Hall hatte um 1840 bei 22 Mann als Besonderheit die Besetzung mit Klarinetten, Blechinstrumenten und einem Glöcklhut.¹²

Die Stubai Musikbande unter ihrem Gründer Michael Pfurtscheller trat beim Besuch der Erzherzogin Maria Luise am Alpeiner Ferner am 9. September 1823 mit 14 – 16 Mann auf und hatte einen Tambourmajor, Tschinellen, große Trommel, Triangel und Glöcklhut als türkische Instrumente (Zeichnung von Franz Schweighofer, FB 6395 im Tiroler Landesmuseum, Abb. 4)

Bei der Bande von St. Margarethen – Buch bei Schwaz spielte der bekannte Bauerndichter Hans Schiestl (+ 1867) den Glöcklhut.¹³ Besonders wichtig ist die vom Kapellmeister Norbert Stadler geschriebene Chronik der Musikkapelle in Stans bei Schwaz.¹⁴ Die Kapelle war um 1818/20 errichtet worden. „Die Melodie der Märsche kam nur mit Klarinetten und Flöten zur Ausführung. Die Trompeten und Hörner, noch ohne Klappen und Maschinen (in Österreich Ausdruck für Ventile) gaben nur jene Töne, die die Natur zuließ. Als Bässe dienten Fagotte



Abb.5 Die Wiltener Schützenmusikbände beim Aufzug zur Beisetzung der Gebeine Andreas Hofers in der Hofkirche in Innsbruck am 21. Februar 1823. Anonym Aquatell, Innsbruck, Tiroler Landeskundliches Museum im Zeughaus Foto Muraucr, Innsbruck.



Abb. 6 Festzug 1841. Jakob Aschaber, Votivtafel, Wallfahrtskirche Harlaßanger bei Brixen im Thale. Foto Wolfgang Pfandner.



Abb. 7 Glöckelhut einer Tiroler Musikbande. 1. Hälfte 19. Jahrhundert. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Musiksammlung. Foto: Demanega, Innsbruck.



Abb. 8 Glöckelhut einer Tiroler Musikbande (59 Metallglöckchen). 1. Hälfte 19. Jahrhundert. München, Deutsches Museum, Musiksammlung, Inv.-Nr. 34 470. Foto: Deutsches Museum München.

und Zugposaunen. Um der Musik mehr Kraft zu geben, mußte die große Takttrommel und der Glöcklhut erhalten. Dieser wurde mit der linken Hand gehalten und sooft der Trommelschläger auf die Trommel schlug, schlug der Glöcklurtmträger mit der Faust oder Hand auf den untersten Teil des Glockenständers zum Klingklang der harmonisch gestimmten kleinen Glöcklein.“ Der Chronist, der selber noch den Glöcklhut in der Kapelle erlebt hatte, erklärt als einziger wie das Instrument „gespielt“ wurde.

Die Besetzung der städtischen Schützenmusikkapelle in Lienz 1824 erwähnt auch den Glöcklhut:¹⁵

3 B-Klarinetten	ein Fagott
8 C-Klarinetten	ein Posthorn
eine F-Klarinette	ein Horn
zwei D-Flöten	eine Baßtrompete
fünf G-Flöten	eine Posaune
eine Klappentrompete	eine große Trommel
ein Paar Tschinellen	ein Glockenspiel
ein chinesischer Hut	

Der Aufzug zur Beisetzung der Gebeine Andreas Hofers in der Innsbrucker Hofkirche am 21. Februar 1823 wurde von der Wiltener Schützenbande in der bekannten roten Tracht angeführt (Abb. 5). Das Aquarell im Landeskundlichen Museum in Innsbruck zeigt deutlich die große türkische Trommel und den Glöcklhut. Ein Votivbild in der Wallfahrtskapelle Harlaßanger bei Brixen im Thal bringt 1841 die letzte Darstellung einer Kapelle mit einem Glöcklhut.¹⁶ Der am 2. Juli 1841 in diese Höhe hinaufgestiegene Salzburger Fürsterzbischof Friedrich Fürst Schwarzenberg wird „unter Abfeuerung der Pöller von den Priestern und Schützen mit ihrer Musik und einer großen Menge freudig festlich empfangen . . . Er las die Hl. Messe, wobei der deutsche Normalgesang mit Musikbegleitung vorgetragen wurde.“ Die Tafel zeigt die in Nationaltracht gekleidete Musikkapelle von Brixen im Thal mit folgender Besetzung: zwei kleine Trommeln, Glöcklhut und Tschinellen, große Trommel und je drei lange (Posaunen?) und normale Trompeten und Klarinetten, zusammen 14 Mann (Abb. 6).

Das Aussehen dieses Instrumentes ist nicht nur durch Abbildungen, sondern auch in Originalen bekannt. Im Tiroler Landesmuseum besitzt die Musiksammlung einen Glöcklhut (ohne Stab, der in zwei Reihen übereinander kleine Glocken hat, wo-

bei die untere Reihe wie ein durchbrochen gearbeiteter chinesischer Hut wirkt. An der Spitze befinden sich der Halbmond und der kaiserliche Doppeladler (Abb. 7). Alle Teile mit Ausnahme der hölzernen Stange sind aus Messingblech getrieben.

Das Deutsche Museum in München bewahrt einen besonders gut erhaltenen Glöcklhut, mit vier unteren Glockenreihen in einer Art Korb, der mit Blattkränzchen im klassizistischen Stil geschmückt ist und von einem Halbmond abgeschlossen wird. Der obere Teil zeigt den Tiroler Adler in einem Lorbeerkranz und darüber zwei Reihen von Glocken, die mit einem Hut in Form einer chinesischen Pagode abschließen (Abb. 8). Ob der obere Teil später dazugekommen ist, kann man nicht feststellen. Die häufige Hutform hat sicher Anlaß zur Bezeichnung chinesischer Hut gegeben, der Halbmond erinnert an die türkische Musik, da er das Zeichen der Türken war. Bei der Innsbrucker städtischen Schützenbande wird er 1816 auch als türkischer Hut bezeichnet.¹⁷

Ohne Zweifel gab der Glöcklhut den damals noch schwach besetzten Musikbanden, denen im optischen Bild auch die goldglänzenden Blechinstrumente heutiger Kapellen fehlten, einen besonderen und auffälligen Akzent und zusammen mit großer Trommel und Tschinellen eine stärkere Betonung des Rhythmus als wir es heute gewohnt sind. Damit wurden auch die Schwierigkeiten im Spiel der Naturhörner und Naturtrompeten und der Holzblasinstrumente, die von den wenig geübten und in den Noten kaum bewanderten Bauernmusikanten nur schwer beherrscht wurden, übertönt. Das Aufkommen der neuen starken Ventil-Blechblasinstrumente, vor allem der Bügelhörner, war die Ursache des Aussterbens des Glöcklhutes, dessen „Klingklang“ sich gegenüber diesen Instrumenten nicht mehr durchsetzen konnte. Aber auch der Übergang von der reinen Marschmusik zur Konzertmusik, zu Serenaden und Ständchen, machte den Glöcklhut überflüssig.

Mit diesem kurzen Beitrag sollte ein vergessenes Instrument der türkischen Musikbanden in Tirol vorgestellt werden, von dem es in dem Gedicht „Die türkische Musik in Oberinn“ (bei Bozen) um 1850 heißt:¹⁸

„Einer hat a Ding getrogn
Weiß nôt wie man's hoast
Gling glang gling glang hats getan
Als kemmens Schof und Goast“.

ANMERKUNGEN

- ¹ E. Teuchert – E. W. Haupt, Musik – Instrumentenkunde in Wort und Bild, III. Teil, Leipzig 1911, S 181.
- ² E. Rameis, Die Österreichische Militärmusik (= Alta musica) Band 2, Tutzing 1976, S. 21 ff.
- ³ E. Rameis, aa.O., S. 24.
- ⁴ E. Rameis, aa.O., S. 37.
- ⁵ H. Egger, Die Entwicklung der Blasmusik in Tirol, (Diss. masch.) Innsbruck 1952, S. 18.
- ⁶ H. Egger, ebda.
- ⁷ 150 Jahre Albeinser Musikkapelle, in: Die Volksmusik, Bozen 1953, S. 46.
- ⁸ Als die Schlitterer dem Zaren aufspielten, in: Tiroler Nachrichten, Innsbruck 1964, Nr. 176, S. 4.
- ⁹ Hartmann Egger, Geschichte des Innsbrucker Schützenwesens 1814 – 1870, Veröffentlichung des Innsbrucker Stadtarchivs, Band 8/9, Innsbruck 1978, S. 280.

- ¹⁰ U. Sanktjohanser, Geschichte der Höttinger Musikkapelle, Hötting 1913.
- ¹¹ Tiroler Almanach auf das Jahr 1803, Wien, S. 260.
- ¹² Aus der Chronik der Musikkapelle Mils, in: Haller Lokalanzeiger, Hall 1962, Nr. 32, S. 3.
- ¹³ L. Pirkl, Hans Staudinger, in: Das deutsche Volkslied 10 (1908), S. 27.
- ¹⁴ N. Stadler, Geschichte der Musikbände in Stans, Manuskript 1906, (aus dem Nachlaß Leopold Pirkl), Tiroler Landesmuseum, FB 44.944, S. 3.
- ¹⁵ Die Lienzer Stadtmusik im Jahre 1824, in: Osttiroler Heimatblätter 1936, Nr. 12, S. 48.
- ¹⁶ M. Mayer, Der Tiroler Anteil des Erzbistums Salzburg, Band 1, Going 1936, S. 11 – 112. Der Verfasser dankt Herrn Prof. Heinrich Gieß vom Konservatorium Innsbruck für den Hinweis auf diese Votivtafel.
- ¹⁷ H. Egger, wie Anmerkung 9., S. 280.
- ¹⁸ Der Sammler IV, Meran (1910), S. 67.

Volkserzählungen und Volkslieder als Paraphrasen biblischer Geschichten

Vorbemerkung

Seit in der Volkskunde damit begonnen wurde, Volkslieder und Volkserzählungen nicht mehr einfach als Ausdruck der Denkweise einfacher Leute anzusehen, sondern auch nach den konkreten Interessen zu fragen, die zur Entstehung und Verbreitung derartiger Überlieferungen geführt haben¹, geraten zunehmend Gestaltungsprinzipien in das Blickfeld, die der älteren Forschung unbekannt geblieben sind. Zu ihnen gehört das Verfahren, biblische Geschichten zu paraphrasieren und diese Paraphrasen als Volkslieder und Volkserzählungen in Umlauf zu setzen, wie es seit der Gegenreformation vor allem von den franziskanischen Missionsorden vielfach angewendet worden ist. Die Aufgabe, das durch die Reformation ins Wanken geratene Ordnungsgefüge der Kirche wieder zu stabilisieren, veranlaßte die Missionare, im Rahmen der Glaubensunterweisung der Laien zu den gleichen Mitteln zu greifen, mit denen die Reformatoren bei der Ausbreitung ihrer Lehren so große Erfolge erzielt hatten. Dabei veränderten sie diese Mittel aber in der Weise, daß sie den eigenen Zwecken noch besser nutzbar wurden. So stellten sie nach 1600 zwar ebenfalls das volkssprachliche Lied in den Dienst der Katechese², gestalteten es aber wesentlich anders als die Reformatoren. Die reine Bibelversifikation, die diese aufgrund ihrer Auffassung von der Alleingültigkeit des „Wortes“ bevorzugt hatten, wurde von ihnen gegenüber dem erzählenden Lied stark zurückgedrängt, und neben die Liederzählung trat die von den Reformatoren noch nicht in gleicher Weise genutzte Prosaerzählung, die ebenfalls dazu diente, normwidriges und deshalb unerwünschtes Erzählgut durch normkonformes zu verdrängen.

Bei der Gestaltung dieser katechetischen Lieder und Erzählungen wurde die Auffassung des hl. Augustinus in Rechnung gestellt, daß der Kirche keine Theorie, sondern die Geschichte des Heils gegeben sei³. Im dritten Kapitel der für den Unterricht der Konvertiten zum Christentum bestimmten Schrift *De catechizandis rudibus* hatte der Bischof von Hippo als Empfehlung für die Anfangsunterweisung die *Narratio* „wunderbarer Ereignisse“ gegeben, „welche mit größerer Annehmlichkeit (als eine trockene theoretische Belehrung) angehört werden“. Diese *narratio* sollte den eigentlichen Unterricht über den Glauben nicht ersetzen, sondern ihn einleiten und fundamentieren. Erst nach Beendigung des Erzählens (*narratione finita*) sollte die Belehrung über die Grundfragen des Christentums folgen. Bei dem Prinzip, die Christenlehre mit der Darlegung einer dramatischen, der Heilsgeschichte teils unmittelbar, teils mittelbar verbundenen Handlung zu beginnen, stützte sich Augustinus nicht nur auf die katechetische Tradition der ersten Jahrhunderte, sondern auch auf das Vorbild Jesu Christi sowie der Apostel und Märtyrer. Er erinnerte daran, daß Christus die beiden Emmausjünger nach den Ereignissen der vorangegangenen Tage gefragt und daran die *narratio* geknüpft hatte, die ihn von den Büchern des Moses und der Propheten bis hin zu seiner eigenen Person führte (Lk. 24, 18 – 27). Ferner stütze er sich auf die Rede des Erzmärtyrers Stephanus in der Versammlung der Juden, die eine sehr ausführliche *narratio* verkörpert (Apf. 7, 2 – 54). Augustins Auffassung, daß die Unterweisung der Konvertiten wie aller Glaubensschüler unter Anschluß des Abstrakt-Theoretischen an das ihm vorausgegangene

konkret Erzählte erfolgen müsse, fand in der Tradition der Kirche ein vielfältiges Echo. Nicht zuletzt aufgrund des in den Franziskanerorden gepflegten Augustinismus blieb sie auch noch für die gegenreformatorische Katechese bestimmend. Dabei spielte es eine Rolle, daß sich Augustin besonders an solche Konvertiten gewendet hatte, die zuvor „ketzerischen Lehren“ verfallen gewesen waren und diese für wahr gehalten hatten. Dem entsprach die Situation, in der sich die Missionare zur Zeit der Gegenreformation gegenüber den Protestanten befanden. Von hier aus wird verständlich, warum das erzählende Lied, wie die Volkserzählung überhaupt, für die gegenreformatorische Katechese als typisch gelten kann, obgleich es auch andere als erzählende Lieder mit katechetischer Tendenz und Zweckbestimmung gegeben hat. Die Methode Augustins, auf die *narratio* einer biblischen Geschichte zurückzugreifen, erklärt zudem, warum das katechetische Volkslied und die katechetische Volkserzählung in der Regel eine einsträngige geschlossene Handlung darbieten, die von einer dramatischen Grundhaltung getragen wird, und warum deren Ablauf an biblischen Vorlagen teils inhaltlich, teils formal orientiert ist. Paraphrasen über biblische Gleichnisse und über andere Erzählungen der Bibel bilden dabei ein häufig begegnendes Grundmuster. Wie es scheint, bestand ein deutliches Interesse der Liedautoren daran, die katechetischen Erzählstoffe bestimmten biblischen Geschichten nachzubilden, ohne diese selbst zu Liedern oder in moderne Prosa umzusetzen. So ergaben sich zwangsläufig Gebilde, die dem Hörer, der den Zusammenhang mit der Vorlage erkannte, die gleichen Informationen liefern konnten wie der zugrundeliegende Text. Diese Gebilde sagten mit anderen sprachlichen Mitteln das Gleiche aus wie die Vorlagen, nach denen sie geschafften worden waren, weshalb es auch korrekt ist, sie mit einem Ausdruck der Sprachwissenschaft als „Paraphrasen“ biblischer Vorlagen zu bezeichnen.

Zwischen diesen liedgestalteten Bibelparaphrasen und den Bibeltexten, die ihnen zur Grundlage dienten, ergab sich in jedem Fall eine Textkohärenz, die es erklärt, warum derartige Paraphrasen im Rahmen der Katechese Bibel und Bibelstellen ersetzen konnten und sie oftmals tatsächlich völlig ersetzten. Die Lieder und auch die entsprechenden katechetischen Volkserzählungen verstanden sich zugleich als Zeichen, die bestimmte Inhalte der aus der jeweiligen Bibelstelle abgeleiteten

Glaubenslehren kenntlich machten. Sie ermöglichten es, diese Lehre auch außerhalb der Kirche und der Liturgie zu vertreten. Zwar wurden die Lieder und Erzählungen gelegentlich auch in der Kirche, z. B. nach der Predigt oder bei Andachten, gesungen oder vorgetragen, doch waren sie nicht fest in die Liturgie eingebunden. Sie konnten deshalb leicht in das Alltagsleben übernommen werden. Ihre Lehren erreichten dabei die Gläubigen, die zwar die Bibel nicht selbst lasen, wohl auch nicht selbst lesen konnten und sollten, denen es diese Lieder aber ermöglichten, die christlichen Kernaussagen zu erfassen, zu bewahren und weiterzugeben. Die Inhaltskohärenz zwischen dem Text der Paraphrase und dem zugrundeliegenden Bibeltext ließt sich von den Rezipienten nur durch den Vergleich beider Texte erkennen. Das setzte einerseits die Gewohnheit voraus, rezipierte Paraphraseninhalte auf das aus der Bibel abgeleitete Normensystem der Glaubenslehren zu beziehen, verlangte andererseits aber auch die Kenntnis dieses Systems selbst. Daß die Gesamtheit der Rezipienten selbst zur Entstehungszeit der Lieder und Erzählungen in der Lage gewesen wäre, eine erschöpfende Interpretation der Inhalte vorzunehmen, erscheint zumindest fraglich, weil die Bibel nur in den Kreisen der Protestanten regelmäßig gelesen oder vorgelesen wurde. Die katholischen Empfänger, an die sich derartige katechetische Erzeugnisse richteten, besaßen jedoch zweifellos eine ausreichende Kenntnis der neutestamentlichen Kernaussagen, wie sie durch die pflichtgemäße Teilnahme an der Messe und an der Predigt erworben werden konnte. Der Kontext, auf den die Bibelparaphrasen zum vollen Verständnis bezogen werden mußten, war also im Bewußtsein immer vorhanden, wenn auch die Bibeltexte selbst kaum eine Bedeutung besaßen. Ob solche Lieder und Erzählungen Tradition bildeten oder nicht, hing nicht zuletzt davon ab, ob bei den Rezipienten ein ausreichendes Verständnis für sie vorhanden war, sie also in Beziehung zu dem mitgedachten Kontext gesetzt wurden, oder nicht. Es empfahl sich deshalb für die Verfasser, als stoffliche Basis neuer Paraphrasen nur solche biblischen Geschichten zu wählen, von denen sie annehmen konnten, daß sie einem großen Kreis potentieller Rezipienten bekannt waren, wie die Gleichnisse Jesu und andere populäre Erzählungen. Der Sinn der Paraphrasierung lag nicht darin, die Grundgedanken dieser Vorlagen zu verändern, sondern darin, ihr

Personal, ihre Requisiten und die Vorgänge, die sie schilderten, der eigenen Lebens- und Erfahrungswelt der Rezipienten anzupassen, sie also so weit wie möglich zu aktualisieren. Dadurch ließ sich das Repertoire an Beispielerzählungen, die mit der Lehre der Kirche übereinstimmten, sinnvoll und ohne große Mühe erweitern. Für die Arbeit und den Umfang der Paraphrasierung gab es keine festen Regeln. Die Anpassung und Aktualisierung brauchten nur den Austausch unverständlich gewordener Namen und Begriffe zu betreffen, sie konnten aber auch soweit gehen, daß der Zusammenhang mit der Vorlage nur lose gewahrt wurde. Dazwischen waren alle Grade und Abstufungen möglich.

PARAPHRASEN ÜBER ERZÄHLUNGEN AUS DER GESCHICHTE DES NEUEN BUNDES

Das Gleichnis vom verlorenen Schaf

(Lk. 15, 4 – 7)

Eine der interessantesten Bibelparaphrasen aus dem Kreise der Missionsorden bildet die sogenannte Legende von den „zwei Erzsündern“, deren Herkunft und Verbreitung von P. N. Andrejev monographisch untersucht worden sind⁴. Diese Erzählung liegt in 49 Varianten aus der Erzähltradition und in fünf literarischen Fassungen vor. Die Mehrzahl der Belege stammt aus der Ukraine, aus Groß- und Weißrußland, aus Finnland, Serbien, Bulgarien und Rumänien; weitere Einzelbelege aus Armenien, Palaestina und Irland sind inzwischen hinzugekommen. Trotz der weit ausholenden Untersuchungen Andrejews liegen über Herkunft, Sinngewand und intentionalen Hintergrund der Erzählung noch keine endgültigen Erkenntnisse vor, da ihre katechetische Zweckbestimmung bisher unberücksichtigt blieb. Fixiert auf die Frage nach den Wanderwegen und den wechselseitigen Abhängigkeiten der Varianten, blieb Andrejev der Ursprung des Hauptmotivs „der 99 Morde und der Gottgefälligkeit des hundertsten“ nach wie vor nebelhaft⁵, weil er, ähnlich wie Anderson und Krohn⁶, nicht die Bibelstelle heranzog, die hier auf eindringliche Weise erläutert wurde. So mußte er „irgendwelche ketzerischen Meinungen“⁷ als Grundlage der Erzählung annehmen – ähnlich wie Jacimirskij⁸, der in ihr einen „Nachklang der mohammedanischen Lehre von

den Kriegen“ vermutete. Davon ist jedoch nicht die Rede. Es handelt sich vielmehr um ein katholisches Exempel zur Rechtfertigungslehre, wie solche in ähnlicher Gestalt noch mehrfach zur Glaubensverbreitung benutzt wurden. Die Varianten der Erzählung lassen sich (nach Andrejev) auf eine Normalfassung und mehrere Redaktionen zurückführen. Die Normalfassung hat im Grundriß folgenden Inhalt⁹:

Ein furchtbarer Räuber, der schon 99 Morde begangen hatte, beschloß endlich Buße zu tun und von Gott die Vergebung seiner Sünden zu erleben. Vergebens suchte er nach einem Beichtvater, der ihm eine Buße auferlegte und ihm die Vergebung seiner Sünden verspräche: der eine Beichtvater sandte ihn zum anderen, der andere zum dritten. Endlich legte ihm ein Beichtvater folgende Buße auf: er solle einen Feuerbrand in die Erde einpflanzen und ihn täglich mit Wasser begießen, bis aus ihm ein Baum entstanden sei (Var.: Er solle das Wasser aus weiter Ferne herbeiholen, jedem Begegnenden davon zu trinken geben und jedesmal nach frischem Wasser zurückkehren); außerdem solle der Räuber einen Garten anpflanzen und mit dessen Früchten alle Wanderer bewirten. Lange mühte sich der Sünder vergebens ab; da ritt einst ein Mann vorbei, der sehr große Eile hatte und die angebotene Bewirtung ablehnte. Der hierdurch aufgebrachte Räuber erfuhr von dem Reiter, daß dieser sich beeile, eine fremde Hochzeit zu verhindern, und er erschlug ihn mit den Worten: „99 Menschen habe ich ermordet, so mögen es also 100 sein!“ Ein Schmerz überkam ihn bei den Gedanken, daß er eine neue Sünde begangen hätte; da sah er aber zu seinem Erstaunen, daß der Feuerbrand ergrünt war. Der Beichtvater sagte ihm, daß Gott ihm zum Lohn für den letzten Mord alle seine früheren Sünden vergeben habe, weil es keine größere Sünde gebe, als eine fremde Hochzeit zu verhindern.

Wohlmerkt handelt es sich hier nicht um eine Aufzeichnung aus der Erzähltradition, sondern um eine rekonstruierte Fassung, die jedoch das allen Varianten gemeinsame Handlungsgerüst wiedergibt. Andrejev richtet sein Augenmerk zunächst auf den Umstand, daß in fast allen Varianten der Erzsünder 99 Menschen ermordet¹⁰. Er sieht hier das Bestreben, aus 99 plus 1 auf die „magische Zahl“ 100 zu kommen. Doch geht es bei diesem Zahlenspiel nicht um die Addition (99 + 1), sondern um das Verhältnis der Zahlen zueinander (99 : 1). Die Erzählung exemplifiziert nämlich die Lehre über das Bußsakrament mit seinen Teilen Reue, Beichte und Genugtuung, wobei sie auf die biblische Grundlage der Bußlehre zurückgreift. Nach Lk. 15, 7 hatte Jesus an das Gleichnis vom verlorenen Schaf den Satz

angeschlossen: „Ich sage euch, über einen Sünder, der Buße tut, wird im Himmel mehr Freude sein als über 99 Gerechte, die der Buße nicht bedürfen“. Dieser Satz gibt dem Exempel seinen Sinn. Denn es war ein gelungener Gedanke des Erfinders der Erzählung, den einen Sünder, der dann Buße tut, zum Mörder der 99 übrigen zu machen, die der Buße nicht mehr bedürfen, weil sie tot sind.

Nach der Lehre der Kirche ist jeder Mensch, so lange er lebt, auf das „zweite Brett“ der Buße – die *secunda post naufragium tabula* – angewiesen, um die im irdischen Daseinskampf verlorene Taufschuld wieder zu erlangen und sich so den Weg in das Himmelreich zu erwerben. Für denjenigen, der mit der Gebrechlichkeit der Welt vertraut war, ließen sich die „99 Gerechten, die der Buße nicht bedürfen“, kaum unter den Lebenden finden. Sie waren darum am besten als Tote zu veranschaulichen, die gegen ihren Willen – nicht durch eigene Sünden – das Leben verloren hatten. Die Erzsünde des einen Sünders aber ließ sich zugleich kaum besser demonstrieren als dadurch, daß man ihn zum Mörder der 99 übrigen erklärte. Von dieser Ausgangssituation her war es leicht, den Grundgedanken der Lehre zu erläutern, daß selbst die schwerste aller Sünden – hier 99 Morde – durch das Heilmittel der Buße getilgt werden könnten. So wird erzählt, daß der Kapitalsünder lange Zeit vergeblich nach einem Beichtiger sucht. Hier tritt das Problem der Reservation auf. Nach der Lehre der Kirche gibt es Kapitalsünden, die nicht von jedem Priester vergeben werden können, weil ihre Absolution den Kirchenoberen *speciali* oder *specialissimo modo* vorbehalten ist. Die Schuld, den Tod von 99 Unschuldigen auf sich geladen zu haben, unterliegt dieser Jurisdiktionsbeschränkung und kann darum nicht von jedem Beichtiger vergeben werden. Insofern ist es verständlich, warum in den besser erhaltenen Varianten ein Greis (nach Andrejevs Anordnung: SR 1, 3, 4, 5, 7), ein Bischof (SU 14), der Papst (SU 12), ein Patriarch (SS 2) oder ein Heiliger (Nekrasov) als diejenigen genannt werden, die dem Helden schließlich die Buße auferlegen, weil sie dazu berechtigt sind. So befiehlt der bevollmächtigte Beichtiger dem Sünder, eine Buße zu tun, die Andrejev als „unerfüllbar“ ansieht¹¹: Er soll einen Feuerbrand in die Erde pflanzen und täglich mit Wasser begießen, das er aus weiter Ferne mit seinem Munde herbeibringen muß; oder er soll jedem Begegnenden von diesem Wasser zu trinken geben; oder er soll

einen Garten anpflanzen und mit dessen Früchten alle Reisenden bewirten. Es geht hier um eine auf lange Zeitdauer und auf die Überwindung der Natur angelegte Buße, die von dem Büsser Barmherzigkeit, eine christliche Tugend, verlangt. Eine der Aufgaben der Barmherzigkeit ist es nach dem Wortlaut der Bergpredigt, die Durstigen zu tränken und die Hungrigen zu speisen. Diese Guttaten wirken auf den Geber zurück: „Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen“ (Mt. 5, 7). Es wäre verfehlt, zu meinen, daß der Beichtiger den Sünder von sich weise und damit dem Untergang anheim gebe, weil er ihm eine unmöglich zu erfüllende Aufgabe stellt. Das Unmögliche ist hier nur scheinbar, weil nach der Denkweise der Kirche, die diesem Motiv zugrunde liegt – man denke auch an das Stabwunder der Tannhäuser-Legende –, der Übernatur der Gotteswelt auch das natürlicherweise Unmögliche möglich ist. Die Absolution folgt zwar der Beichte nicht, aber sie wird nur auf die Zeit nach dem Vollbringen der Genugtuung und der durch sie bewirkten inneren Wandlung des Sünders verschoben. Der Beichtiger legt dem Sünder, sakramental korrekt, eine Leistung auf, die geeignet ist, ihn zum Christen werden zu lassen: Barmherzigkeit. Den Konflikt dieser Erzählung bildet der Bruch des Einvernehmens mit Gott durch die gottwidrigen Taten des Raubens und Mordens. Dieses Einvernehmen wird am Ende dadurch wieder hergestellt, daß der Büsser eine bestimmte Leistung erbringt: er erschlägt einen Menschen, der sich seiner Barmherzigkeit nicht öffnet, und der obendrein die schändliche Tat der Störung einer Hochzeit zu unternehmen gewillt ist. Dieses Tun begründet das folgende Geschehen, das der Feuerbrand ergrünt und ihm damit das Zeichen der wiedererlangten Teilhabe am Göttlichen gibt. Keineswegs ist es „rätselhaft“, woher das Motiv des „gottgefälligen Totschlages“ stammt¹². Denn seine Grundlage steht an der gleichen Stelle, an der auch die anderen Prinzipien zur Überwindung des „Fleischlichen“ durch das „Geistliche“ genannt werden, im Brief des Paulus an die Römer (8, 13–14): „Denn wenn ihr nach dem Fleisch lebt, so werdet ihr sterben müssen; wenn ihr aber durch den Geist die Geschäfte des Fleisches tötet (*spiritu facta carnis mortificaveritis*), so werdet ihr leben. Denn welche der Geist Gottes treibt, die sind Gottes Kinder“. Der Erzsünder begeht keinen neuen Mord, der den früheren zuzurechnen wäre, sondern einen im Sinn der Lehre erlaubten Totschlag. Der *Catechismus*

Romanus z. B. läßt die Tötung eines Menschen als unsträflich geschehen, wenn es sich darum handelt, Verwegenheit und Gewalttätigkeit zu unterbinden. Er beruft sich dafür auf David (Ps. 100, 8): „Frühe will ich alle Sünder des Landes töten, damit ich alle Übeltäter aus der Stadt des Herrn ausrotte“. Er billigt auch solche Tötungen, die ausdrücklich auf Gottes Geheiß geschähen: „Die Söhne Levis sündigten nicht, obwohl sie an einem Tag so viele Tausende von Menschen töteten, denn nach vollendeter Schlacht redete Moses zu ihnen also: ‚Ihr habt heute eure Hände dem Herrn geweiht‘“¹³. Wer die „Geschäfte des Fleisches“ dadurch tötet, daß er ihre Urheber erschlägt, handelt also gerecht, solange er dabei vom Geist Gottes getrieben wird. Das ist bei dem büßenden Erzsünder der Fall. Man sieht hier, daß es gar nicht um die Person eines zweiten Erzsünders geht, der schlimmer als der erste wäre, sondern darum, schlechte Geschäfte, die „Geschäfte des Fleisches“ sind, zu unterbinden. Alles, was dem „Fleischlichen“ dient, soll vernichtet werden – wobei daran zu erinnern ist, daß die Kirche unter „Fleisch“ (*caro*) den äußeren Menschen (*homo exterior*) in all seiner Kreatürlichkeit versteht¹⁴. Ist es hier der Reiter, der eine fremde Hochzeit stören (und damit neues Leben verhindern) will, treten in anderen Varianten auf: der Gemeindefresser, der die Buße des Büßenden und damit sein Christentum verhöhnt; der Advokat, der seinem wenig angesehenen Beruf nachgeht; der Tabakführer, der das Genuß- und Suchtmittel Tabak in das Land bringt; usw. Solche Menschen an ihrem Tun zu hindern, ist nach dem Schriftwort (Rm. 8, 13) ein gottgefälliges Werk, durch das man ein Kind Gottes wird. „Sind wir aber Kinder, so sind wir Gottes Erben und Miterben Christi; so wie wir mit ihm leiden, so werden wir auch zur Herrlichkeit Gottes erhoben werden“ (Rm. 8, 17). Mit diesem Gedanken endet die Erzählung. Der Erzsünder, der die Geschäfte des Fleisches getötet hat, wird von seiner schweren Schuld erlöst. Er ist das verlorene Schaf, das aus der Herde davon gelaufen war und das gefunden wurde, der bekehrte Sünder, über den im Himmel mehr Freude herrscht als über 99 Gerechte, die der Umkehr nicht bedürfen. Eine Andrejev noch nicht bekannte griechische Version der Erzählung¹⁵ läßt den Helden zunächst die gewöhnlichste Art der „Geschäfte des Fleisches“ unterbinden: er entzieht den Geschlechtsverkehr eines Liebespaares den Augen der Mitmenschen. Auch das ist eine gute Tat, denn „Erfahrung und

Lehre fordern für die geschlechtliche Betätigung einen verborgenen Ort, damit sich die leibliche Hingabe ungestört entfalten kann und nicht anderen Anstoß gegeben wird“¹⁶.

Es gab einen Räuber, der hatte 99 Totschläge verübt. Am Ende seines Lebens empfand er Reue und sagte, er wolle zur Beichte gehen. Er begab sich also in ein Kloster, suchte einen Geistlichen auf und gestand dem seine Übeltaten. Da wurden die Ohren des Geistlichen steif. Er sprach: „Für dich gibt es keine Rettung. Das Abendmahl kann ich dir nicht reichen . . . Nimm aber diesen Sack hier“, so sagte er, „der mit Sand gefüllt ist, und hänge ihn dir um den Hals. Sollte nun der Sack von selbst von dir abfallen, dann hat das zu bedeuten, daß es auch mit deinen Übeltaten ein Ende hat.“ Der Räuber hörte das und hängte sich den Sack um den Hals, damit er mit ihm beladen sei. Und er ging fort. Nachdem er sich vom Kloster entfernt hatte, bog er in eine enge Gasse ein – und dort gewahrte er in der Mauer einen Spalt. Er warf einen Blick dahin, und was bekam er wohl vor Augen? Er sah dort in einem zerfallenen Bau ein Paar, Mann und Frau, die gerade eine widerlich anzusehende Tat begingen. Der Räuber griff nach einem Bogen Papier, heftete ihn über die Mauer und verschloß das Loch auf diese Weise, damit nicht, wer dort vorüberging, dahin – so wollen wir es ausdrücken – blickte. Er ging zehn Schritte weiter – und gleich fiel der Ranzen von ihm ab! Eilends lief er zum Geistlichen und zeigte ihm den Ranzen, den Quersack. „Da“, sagte er, „er ist abgerissen.“ Aber der Geistliche glaubte es nicht. Er sprach: „Bah – ach nein, du hast ihn selber abgerissen!“ Wie sollte ihm der Geistliche auch glauben? Er hängte ihm also den Sack wieder um, und der Räuber ging fort. Er ging also fort, und dort in der Nähe auf dem Berge traf er einen Späher; der war unterwegs, um die Gegend für seine Zwecke zu besehen: es sollte hinterher eine Räuberbande kommen, um sie zu zerstören. Eine Waffe hatte der alte Räuber nicht bei sich. Zufällig kam gleichzeitig dort aber ein Jäger vorbei. Der Räuber sagte: „He, Freund, wo gehst du denn hin?“ – „Ich gehe auf die Jagd“. – „He, Jäger, gib mir für einen Augenblick dein Gewehr“, sagte der Räuber. Er nahm ihm das Gewehr ab – und eins, zwei hatte er es schon erhoben, und dabei sagte er: „Ha – 99 Totschläge habe ich hinter mich gebracht . . . Also los, ich verübe eben noch einen, dann habe ich 100 daraus gemacht.“ Und er gab auf der Stelle dem schlechten Kerl eine Kugel und tötete ihn und rettete so das ganze Land. Und sogleich fiel auch der Sack von seinem Rücken ab. Dann nahm er den Jäger mit, und zusammen gingen sie zum Geistlichen. Als nun der Geistliche auch den Zeugen sah, den Jäger, glaubte er, daß der Sack von allein abgefallen war. Konnte er es nun wohl nicht glauben? Er sagte: „Mein Sohn, du bist besser als ich. Ich bin ein Sünder.“ Er reichte ihm also das Abendmahl, und gleich danach fielen aus seinen Augen zwei Tränen, und er hauchte auf der Stelle seine Seele aus.

Der gottgefällige „Totschlag“ ergibt sich hier erst als dramatische Steigerung der Verhinderung „fleischlicher“ Werke. Ungnade und den Zorn Gottes verheißt der Apostel den Sündern, aber Seligkeit denen, die „in aller Geduld mit guten Werken nach (Gottes) Ruhm und Ehre und ewigem Leben streben“ (Rm. 2, 7 – 8), d. h. denen, die sich von Gottes Güte zur Buße leiten lassen (Rm. 2, 4). Die „Legende von den zwei Erzsündern“ ist also das „Exempel von dem einen Erzsünder, der Buße tut“ – und über den darum nach dem Christuswort mehr Freude im Himmel herrscht als über die 99 Gerechten. Seine Erlösung erfolgt nicht nur wegen und nach seiner gottgefälligen Tat, weltliche Geschäfte zu unterbinden, sondern auch deshalb, weil er über sein vermeintliches Verbrechen – den hundertsten Mord – Schmerz, und das heißt: Reue, empfindet. Denn an dieser Reue erweist sich die innere Wandlung des Sünders, die seine Erlösung bewirkt. „Sobald wir die Reue in unseren Herzen empfinden, wird uns sofort die Vergebung der Sünden von Gott zuteil. Wie der Prophet sagt: ‚Ich will bekennen wider mich meine Ungerechtigkeit dem Herrn; und du hast nachgelassen die Gottlosigkeit meiner Sünde‘. So kann man sehen, wie die Wirkung der wahren Reue der Art ist, daß wir kraft derselben sogleich Verzeihung aller Sünden vom Herrn erlangen“¹⁷.

Diese Bibelparaphrase über das Gleichnis vom verlorenen Schaf ist in verschiedenen Redaktionen verbreitet worden, deren Abweichungen von der Normalfassung überwiegend theologisch begründet sind. Die kleinrussische Redaktion lautet¹⁸:

Ein furchtbarer Räuber, der sogar seine eigenen Eltern ermordet hatte, beschloß endlich Buße zu tun und von Gott die Vergebung seiner Sünden zu erleben. Lange Zeit konnte er keinen Beichtiger finden, der ihm die Absolution erteilte und eine Buße auferlegte. Zwei Priester, die ihm die Absolution verweigert hatten, ermordete er und fügte so seinen alten Sünden noch zwei neue hinzu. Endlich hörte ein Beichtvater seine Beichte an und hieß ihn, auf seinem Rücken steingefüllte Felleisen (für jeden Mord einen Stein) so lange umherzutragen, bis diese von selbst abfallen würden. Lange erfüllte der Räuber diese Buße vergebens. Da sah er einst einen Gutsverwalter auf einem Kirchdorf umhergehen, mit einem Stock auf die Gräber klopfen und die Toten mit Schimpfworten zum Frondienst zusammenrufen. Durch die Verhöhnung der Toten empört, erschlug der Räuber den Gutsverwalter – und entsetzte sich über seine eigene

neue Sünde. Aber die steingefüllten Felleisen fielen sofort von ihm ab: Gott hatte dem Räuber vergeben, und der Beichtvater erklärte ihm, er habe noch einen schwereren Sünder getötet, als er selbst es gewesen sei.

Die Schlußwendung zielt scharf an der richtigen Beurteilung der Tat vorbei; denn wieder handelt es sich darum, daß im Anschluß an Rm. 8, 13 ein schlechtes Geschäft, die Störung der Totenruhe, unterbunden wird. Wie aus der folgenden Redaktion ersichtlich ist, vollbringt der Räuber zunächst 97 Morde, fügt dann die beiden Priesterorde hinzu, so daß die für die Anknüpfung an Lk. 15, 7 nötige Zahl von 99 Morden „an lauter Gerechten“ wieder erreicht ist, und sucht dann den zuständigen Beichtiger auf. Dieser fordert von ihm eine scheinbar unerfüllbare Bußleistung. Aber der Sünder vollbringt sie dadurch, daß er sich zu einem neuen Menschen wandelt. Denn als er den Störer der Totenruhe (einen Verwalter weltlicher Güter) erschlagen hat, packt ihn Reue – ihn, der so grausam gewesen war, Priester, die sich korrekt verhielten (Reservationsprinzip), zu ermorden, was nach der Lehre ein verwerflicheres Verbrechen ist als ein gewöhnlicher Mord¹⁹. Er entsetzt sich über seine eigene Sünde, und dieses Entsetzen, die Reue, führt zu seiner Vergebung. – Eine Variante hierzu bietet die großrussische Redaktion²⁰:

Ein furchtbarer Räuber, der 100 Menschen weniger drei ermordet hatte, beschloß endlich Buße zu tun und von Gott die Vergebung seiner Sünden zu erleben. Er wandte sich an einen Priester, doch dieser sagte, für einen solchen Sünder gäbe es keine Rettung, und der Räuber erschlug ihn; dasselbe sagte ihm auch ein anderer Priester, und auch diesen traf dieses Schicksal. Endlich begegnete jedoch der Räuber einem Greise, und dieser sagte ihm, es gebe keine Sünde, die Gott nicht vergeben könne; der Sünder solle schwarze Schafe weiden, bis diese weiß würden – das werde das Zeichen der Sündenvergebung sein. Lange weidete der Räuber die Schafe, diese blieben aber nach wie vor schwarz. Da erblickte er einst einen Tabaktransport; der Räuber, der nicht mehr auf Vergebung hoffte, erschlug die Fuhrleute, verbrannte den Tabak und streute die Asche in den Wind, da er nicht wußte, was er damit anfangen sollte. Voller Schmerz über seine neue Sünde kehrte der Räuber zu seinen Schafen zurück – doch was sah er? Die schwarzen Schafe waren weiß geworden! Der Greis erklärte dem Räuber, daß dieser durch die Vernichtung des Tabaks viele Menschen vor Sünde bewahrt und hierdurch die Vergebung seiner eigenen Sünden verdient habe.

In dieser Fassung widerspricht der Greis den Priestern fast mit den Worten des Kirchenrates von Trient, indem er sagt, daß selbst die schwerste Sünde von Gott vergeben werden könne, wenn man sich die Vergebung verdiene²¹. Als Bedingung für die Erlösung findet sich hier die Forderung an das „schwarze Schaf“, weiß zu werden, wobei deutlich zu erkennen ist, daß das Erzählmotiv in Korrelation zur Seele des Räubers gedacht wird. Der Büßer vollbringt das gottgefällige Werk, die Geschäfte der Tabaktransporteure zu zerstören, indem er die Fuhrleute dieser Ware tötet. Wegen seiner Reue über die vermeinte Untat wird er erlöst. Bei Andrejev findet sich zur Tötung der Tabaktransporteure eine andere Erklärung: „Mein Gewährsmann, Herr A. V. Rozanov, hat mir mitgeteilt, daß gerade in der Heimat dieser Variante (SR 1, aufgezeichnet um 1905 im Kreis Kirilov Bezirk Nowgorod) fanatische Sektierer, Feinde der Tabakmenschen und des Tabaks leben“²². Aber da es um christliche Lehre geht, spiegeln sich in keiner dieser Erzählungen tatsächliche Vorkommnisse.

Das Motiv von den 99 Gerechten, die der Buße nicht bedürfen und dem einen Sünder, der sich durch seine Buße das Himmelreich verdient, findet sich ohne das Schlußmotiv vom „gottgefälligen Totschlag“ auch in der Erzählung des Skitskij (Einsiedlers) Paterik „Von der Reue des Räubers, der 99 Menschen erschlug und einem Greise beichtete, und der nach Betätigung des Gehorsams seinen Geist aufgab und von Gott angenommen wurde, wegen seiner Beichte und seines Gehorsams“²³:

Ein Greis bat Gott, ihm zu zeigen, was man für die Rettung seiner Seele tun müsse. Da hörte er eine Stimme, die ihn in die innere Wüste gehen ließ: dort werde ihm Antwort zuteil werden. Weit von seiner Klausen begegnete der Greis einem Räuber. Dieser stürzte auf ihn mit erhobenem Schwerte los und sagte: „Gut ist es, daß du zu mir gekommen bist, o Greis; denn ich habe lange Tage gewünscht dir zu begegnen. Wir haben nämlich solch ein Gesetz, daß wenn es mir 100 Menschen zu töten gelingt, ich ungehindert ins Himmelreich eingehen kann. Viel habe ich bisher gewirkt und 99 Menschen erschlagen, und wegen des einen, der mir fehlt, um meinen Wunsch zu erfüllen und das Hundert voll zu machen, gehe ich und suche mein Gesetz zu erfüllen. Und Gott ist so gnädig gewesen, dich heute mir zu geben, um mich bald in das Paradies aufzunehmen.“ Der Greis begann zu beten und seine Sünden zu bekennen und bat sodann den Räuber, ihm zu erlauben, vor dem Tode etwas Wasser

zu trinken. Der Räuber lief mit dem Becher zum Fluß, beugte sich zum Wasser nieder – und starb. Nachdem der Greis drei Stunden gewartet hatte, glaubte er, der Räuber sei eingeschlafen, kam zum Fluß und fand den Räuber tot liegen. Nun erschien ihm ein Engel und erklärte ihm, der Räuber habe die Ermordung von 99 Menschen gebeichtet, und dies sei ihm als Reue angerechnet worden; Gott habe ihn für seinen Gehorsam zu sich genommen, für seinen bloßen Wunsch, dem Greis zu trinken zu geben.

Wieder handelt es sich um die Exemplifizierung der Bußsakramentenlehre im Anschluß an Lk. 15,7, diesmal aber aus der Sicht des Beichtigers. Ein origineller Zug liegt dabei in der Gelegenheit, die dem Räuber zum Beweis seines Christentums geboten wird. Er stirbt bei dem Versuch, „das Hundert voll zu machen“ und gelangt in das Paradies, weil er sich seiner eigenen Absicht entgegen, den Beichtiger zu töten, barmherzig erweist, indem er dessen Wunsch nach einem Glas Wasser erfüllt. Er hat damit alles getan, was das Bußsakrament von ihm verlangt: aus reuigem Herzen die Beichte abgelegt und eine Genugtuung geleistet, die ihm im Anschluß an Mt. 10,42 das Himmelreich sichert. Zu dem auffälligen Umstand, daß die Überschrift dieser Erzählung den Gehorsam des Büßers als einen Hauptgrund für seine Erlösung angibt, bemerkt Andrejev²⁴: „Interessant ist auch die Art der Gehorsamsbetätigung – er soll für den Greis Wasser holen.“ Sicherlich greift diese Interpretation zu kurz, denn die Erzählung behandelt zugleich mit der Darstellung des Bußsakramentes die Folgen der Sünden und den Nutzen der Buße. Es handelt sich um die Umsetzung von Rm. 5,15–21: „Denn wie an der Sünde des einen Menschen viele gestorben sind, so ist vielen durch Gottes Gnade und Gabe das Heil geworden in dem einen Menschen Jesus Christus (). Wo die Sünde mächtig geworden ist, da ist die Gnade viel mächtiger geworden, damit, wie die Sünde zum Tode geführt hat, die Gnade herrsche durch die Gerechtigkeit zum ewigen Leben durch Christus unseren Herrn“. Dieser Gedanke, daß die Gnade mächtiger sei als die Sünde, wird in der vorliegenden Erzählung abgehandelt. Die Anknüpfung an die Antithese Adam-Christus, die Paulus beschreibt, ergibt sich logisch aus dem Christuswort, daß der eine Sünder, der Buße tut, im Himmel mehr Freude erregt als die 99 Gerechten, die der Buße nicht bedürfen. Die Erzählung lehrt, daß die Sünde zum Tod, der Gehorsam zur Gerechtigkeit führe (Rm. 6,16). Gehorsam ist hier der Gegenbegriff für Sünde, weil

Sünde und Ungehorsam nach der Lehre eins sind. Da sich der Ungehorsam gegen das Gebot Gottes richtet, kann Gehorsam nur der Gehorsam gegen Gottes Gebote sein. Gefordert wird also ein christliches Leben, für das die Bereitschaft, dem Greis ein Glas Wasser zu holen, nur eine sehr schlechte Veranschaulichung bietet, einen Ersatz für die Exegese, die hier eigentlich nötig wäre. Der Autor der Erzählung setzte nur ein Wort der tridentinischen Glaubenslehre um: durch die guten Werke der Buße verdiene man sich den Lohn der unvergänglichen Herrlichkeit, „so daß selbst ein Becher frischen Wassers, den man in Christi Namen zu geben bereit sei, nicht unbelohnt bleibe“²⁵. Was die Nutzenanwendung aus dieser Erzählung betrifft, hatte schon Paulus bemerkt: „Laßt die Sünde nicht in eurem sterblichen Leibe herrschen, indem ihr seinen Gelüsten Gehorsam leistet, sondern ergebt euch Gott“. Das ist der wahre Gehorsam, der gemeint ist, wenn es in der Überschrift heißt, daß der Räuber „nach Betätigung des Gehorsams“ von Gott angenommen werde.

Paraphrasen über das Gleichnis von den zwei Betern
(Lk. 18,9–14)

Unter den Weiterbildungen dieser Erzählung findet sich eine beim Berbervolk der Kabylen aufgezeichnete, offenbar von christlichen Missionaren herrührende Variante dieser Erzählung, die zu einem anderen häufig paraphrasierten Gleichnis überleitet. Sie demonstriert den Gegensatz zwischen dem großen Beter, der 99 Jahre lang gebetet hat, und dem großen Sünder, der zum Mörder der 99 Menschen geworden ist, indem sie erzählt, daß der Sünder vor dem Frommen gerettet wird, weil er reuig Buße tut²⁶:

Ein Mann, der zusammen mit seiner Frau tagtäglich nur ein Brot hat, geht zu Gott, um ihn zu fragen, warum er ihm niemals mehr gebe. Unterwegs kommt er zu einem Mann, der von allen Leuten für einen Heiligen gehalten wird, weil er schon 99 Jahre lang gebetet hat. Gott sendet dem großen Beter an diesem Tage ein Weizenbrot und ein Gerstenbrot. Das Gerstenbrot gibt der große Beter seinem Gast zu essen, während er das Weizenbrot selber verzehrt. Am anderen Tag bittet er den Gast, Gott zu fragen, welchen Platz er ihm im Paradiese bestimmt habe. Weiter kommt der Wanderer zu einem Mörder, der schon 99 Menschen getötet hat; dieser bewirtet ihn aufs beste, gibt

ihm immer die besten Stücke und tritt ihm sein Lager ab; am anderen Tage bittet er seinen Gast, vor Gott von ihm überhaupt nicht zu sprechen, weil Gott bei der bloßen Erwähnung seines Namens ergrimmen werde. Der Wanderer kommt zu Gott. Gott sagt ihm, für seine Unzufriedenheit werde er niemals mehr erhalten als bisher, der große Beter werde in die Unterwelt kommen und der große Würger in das Paradies.

Andrejev vermißt in dieser Erzählung eine Fortsetzung, aus der ersichtlich würde, warum der Mörder selig wird und der Einsiedler in die Hölle gelangt²⁷. Aber die Handlung enthält bereits alle diesbezüglichen Aussagen. Der Beter kommt nicht in das Paradies, weil seine Frömmigkeit, deren man ihn rühmt, nur scheinbar ist: er behält für sich das Weizenbrot, das gedanklich immer in einem Bezug zur Eucharistie steht und gibt dem Fremden, den zu beherbergen er verpflichtet ist, nur das schlechtere Gerstenbrot. Dennoch erhebt er Anspruch auf den Lohn für die vorgegebene Guttat. Die Strafe folgt auf dem Fuße: nicht er, sondern der Mörder der 99 Gerechten wird in das Paradies aufgenommen. Dieser ist barmherzig, weil er das Beste, das er hat – sogar sein Lager – dem Fremden gibt, und demütig, denn er schämt sich vor Gott seiner Sünden. Man erkennt ohne weiteres, daß hier nicht nur das Gleichnis vom verlorenen Schaf, sondern auch das Gleichnis von den zwei Betern Pate gestanden hat. Der Sünder, der Buße tut, ist der Zöllner des Gleichnisses, das Jesus denen sagt, die sich für fromm halten: der Pharisäer dankt Gott, daß er nicht so böse wäre wie der Räuber, der Ungerechte, der Zöllner, und er rühmt sich seines Fastens und seiner Freigebigkeit. Der Zöllner (Räuber) aber steht von ferne, schlägt seine Augen nieder und spricht: „Gott sei mir Sünder gnädig“. Er wird gerechtfertigt, denn „wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt werden, und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht werden“. Der Räuber erscheint hier wie das verlorene Schaf, das der gute Hirte mit Freude auf die Schulter nimmt, als er es wiedergefunden hat (Lk. 15, 4–6). Er erinnert an den verlorenen Sohn, der seine Sünden mit den Worten bekennt: „Ich bin nicht mehr wert, daß ich dein Sohn heiße“, und der gerade wegen dieser Demut liebevoll angenommen wird (Lk. 15, 11–31).

Eine andere, mit der vorgenannten Erzählung eng verwandte Bibelparaphrase stellt die sog. Legende vom Räuber Madej (AaTh 756B) dar, die in Thompsons Typenverzeichnis unter

der nicht sehr treffenden Überschrift „The Devil's Contract“ geführt wird. Andrejevs Auffassung, daß ein „Märchen“ wie dieses aus bestimmten blockhaft vorgegebenen Motivkonglomeraten zusammengesetzt sei²⁸, wird den Intentionen der Erzählung kaum gerecht. So wenig man die Erzählung von den „zwei Erzsündern“ als eine bloße Zusammenfügung von Motivgruppen („Bekehrung eines Sünders“ – „Unerfüllbarkeit der Buße“ – „Gottgefälliger Totschlag“) ansehen kann, so wenig besteht die Erzählung vom Räuber Madej aus einer eher zufälligen Addition von Erzähleinheiten. Der intendierte Gedanke, der die Einzelmotive zu einem kunstvollen Kompositum zusammenschweißt, wird nur aus dem Gesamtverlauf ersichtlich. Wo ein spezifischer religiöser Sinn gemeint ist, haben ältere Arbeiten die Summe der Handlungszüge als ein farbenfrohes, aber unspezifisches Gemälde vor dem Hintergrund allgemeiner Christlichkeit verstanden. Thompson, dem die Untersuchung Andrejevs vorlag, gliederte die Erzählung folgendermaßen²⁹:

- I Journey for the contract. (a) A boy who has been sold the devil before birth journeys to hell to get the contract. (b) A hermit, from whom he has asked the way, directs him to a robber, his brother. (c) The robber takes him to hell.
- II The Fires of Hell. (a) In hell the youth obtains his contract and (b) sees the fiery bed or chair prepared for the robber.
- III The Penance. (a) Thereupon the robber does penance until his staffs puts forth fresh blooms and fruit; assured of forgiveness, he dies happy.
- IV The Hermit. (a) The hermit is astonished but reconciles himself to God's judgment; or (b) blasphemes God and is damned.

Der eigentliche Sinn der Erzählung springt bei dieser Analyse nicht mehr in die Augen, weil ein wichtiger Hinweis fehlt. Das Thema der Erzählung bildet die Möglichkeit, Priester zu werden. Der Knabe, der als Ungeborener dem Teufel verschrieben worden ist, bereitet sich auf den Priesterstand vor (77 Varianten)³⁰. Als Jüngling unterrichten ihn seine Eltern von der Verschreibung. Damit sieht er sich als „Bescholtenener“ mit einem Defekt versehen, der ihm die Erlangung der höheren Weihen unmöglich macht. Zwar würde die Verfluchung eines Ungeborenen für diesen in der Praxis keine kanonische Irregularität begründen³¹. Aber in dem Exempel versetzt die Nachricht

von der ihm geltenden Verschreibung an den Teufel den angehenden Priester in das Bewußtsein einer Todsünde. Seine Verschreibung ist eine zwar nicht objektive, da von ihm nicht selbst bewirkte, aber subjektiv geglaubte Apostasie. Wer zum Priester erwählt werden will, muß sich aber durch Unbescholtenheit (*vitae et morum integritas*) auszeichnen. Diese vermeinte Apostasie, deren Absolution nach der Reservationslehre dem hl. Stuhl *speciali modo* vorbehalten ist³², veranlaßt den Verschriebenen zum Gang vor den Priester, dann vor den Bischof, schließlich vor den Papst. Aufgrund seiner Jurisdiktionsgewalt kann dieser als einziger von jeglicher Irregularität lösen, die der Priesterweihe entgegensteht³³. Die „Stufenleiter der Ratgeber“, die in den meisten Varianten der Erzählung genannt wird³⁴ (jedoch nicht in der Motivanalyse Thompsons), bildet also keine beiläufig-ornamentale Zutat zu der Schilderung der Handlung, sondern sie ergibt sich notwendig als Folge des Ausgangskonfliktes: wer im Bewußtsein einer Kapitalsünde wie der Apostasie lebt, muß den zuständigen Bußrichter aufsuchen, um von ihm den Freispruch zu erhalten. Der Papst aber unternimmt etwas recht Merkwürdiges: er verweist den Verschriebenen, der die Verschreibung aus der Hölle zurückholen will, an einen hl. Einsiedler. Weder hindert er ihn in seinem Vorsatz, noch absolviert er ihn, wie man erwarten sollte; er ermutigt ihn offenbar, auf dem eingeschlagenen Weg fortzuschreiten. Das ist durchaus sinnvoll erzählt. Denn eine selbstverursachte Schuld des Verschriebenen, die die Absolution zwingend fordern würde, liegt ja nicht vor. Andererseits bietet aber doch die Verschreibung an den Bösen ein Hindernis, von dem der Kandidat für das Priesteramt frei sein sollte³⁵. Nun lehrt die Kirche, daß Hindernisse durch den Wegfall der Ursache aufhören können³⁶. Wenn also in der Erzählung das Hindernis für die Priesterweihe in der Verschreibung an den Teufel liegt, ist es nur konsequent, den Helden diese Verschreibung aus der Hölle zurückholen zu lassen, weil damit der Weg für den Empfang der höheren Weihen offensteht. Das Exempel lehrt demnach den Unterschied zwischen der Beseitigung von Hindernissen, die dem Stand der Unbescholtenheit entgegenstehen und der Beseitigung echter Schuld durch das Sakrament der Buße. Die Schuld wird in subtiler Weise der so offensichtlichen und doch letztlich nicht standhaltenden Schuldlosigkeit des hl. Einsiedlers gegenübergestellt.

Dieser Einsiedler ist der Bruder des bußtuenden eigentlichen Helden der Erzählung, des Räubers, der in vielen Varianten Madej (Matthäus) genannt wird. Daß diese beiden Personen in einem festen Verhältnis zueinander gedacht sind, ergibt sich aus dem Schluß der Erzählung: der große Sünder wird trotz der schweren Schuld, die auf ihm lastet, erlöst, aber darüber murrend der hl. Einsiedler³⁷. In einigen Fassungen fügt er sich schließlich dem Ratschluß Gottes, in anderen beharrt er auf seiner Meinung und wird darum als Unbußfertiger verdammt. Der hl. Einsiedler erweist sich trotz seiner zur Schau getragenen Frömmigkeit als der Verlierer, während der Sünder, weil er bußfertig ist, das Himmelreich gewinnt. Wieder liegt hier also eine Umsetzung des Gleichnisses Jesu vom Pharisäer und Zöllner vor, das wie das Gleichnis vom verlorenen Schaf eine der Grundlagen der Rechtfertigungslehre darstellt. Der Einsiedler, der sich seiner Gerechtigkeit pharisäerhaft bewußt ist, schickt den Verschiedenen weiter zu seinem Bruder, dem Räuber und Mörder, der 99 Morde (oder andere Kapitalsünden, darunter Elternmord) begangen hat³⁸. Der Räuber erfährt von dem Verschiedenen, daß dieser sich auf dem Weg in die Hölle befindet. Das ist für ihn der Grund, den Gast zu schonen und ihn zu beauftragen, sich in der Hölle nach dem Gesick zu erkundigen, das ihm, dem großen Sünder, nach seinem Tod bevorstehe. Dieser Auftrag trifft den Kern- und Angelpunkt der Erzählung. Denn er beweist dem theologischen Verständnis, daß sich der Verbrecher seiner Schuld, d. h. seiner Sünden, bewußt ist. Er weiß, daß ihn die Höllenstrafe erwartet; nur wie sie sich für ihn auswirkt, ist ihm noch unbekannt. Aber die Selbsterkenntnis seines Sündenstandes, der Bekenntnisakt, der in der Aufforderung an den Verschiedenen enthalten ist, ihm die Art der zu erwartenden Höllenpein mitzuteilen, gewinnt ihm die Aussicht auf die Versöhnung mit Gott. Als Voraussetzung für sie ist nach der strengen Regel nur noch eine angemessene Genugtuung für die begangenen Sünden zu erbringen. Der Papst, der den Verschiedenen an den Einsiedler und damit indirekt an dessen Kontrastfigur, den Räuber, weiterweist, gibt ihm als künftigem Priester damit gewissermaßen selber ein Exempel zur Veranschaulichung der Rechtfertigungslehre. Der Verschiedene, durch die niederen Weihen bereits mit der Gewalt versehen, den „Namen des Herrn über die anzurufen, welche von unreinen Geistern besessen sind“³⁹, reist in die Hölle, die er

mit Hilfe eines geweihten Gegenstandes öffnet⁴⁰. Hier, an dem Ort, wo diejenigen Seelen aufbewahrt werden, die die himmlische Seligkeit nicht erlangt haben, gewinnt er bald die Verschreibungsurkunde zurück. Er sieht das schreckliche, messerbesteckte Bett, das dem Räuber (aber eben auch wieder nur scheinbar) vorbereitet ist, und er droht dem Teufel, als dieser die Verschreibungsurkunde nicht herausgeben will, damit, daß er ihn in diesem Fall selbst in das schreckliche Bett stecken werde. Diese Drohung bricht den Widerstand des Teufels⁴¹. Im Besitz der Verschreibung und damit befreit von der Apostasie, steht dem Helden der Weg zu den höheren Weihen offen. Die meisten Varianten berichten darum auch völlig korrekt, daß der junge Geistliche nach seiner Rückkehr aus der Hölle zum Priester geweiht wird⁴². Einige lassen ihn sogar zum Bischof und Papst aufsteigen. Zunächst jedoch besucht der Höllenreisende den großen Sünder und erzählt ihm, was er in der Hölle erlebt hat. Der Sünder beschließt, Buße zu tun. In einigen Fällen wird ihm die Ersatzleistung von einem Bußrichter – dem Höllenreisenden, einem Bischof oder dem Papst – auferlegt, in anderen unterwirft sich der Sünder selbst der Buße. Beides entspricht der Lehre des Bußsakramentes. Die Art der Ersatzleistung wird unterschiedlich beschrieben. Am häufigsten muß der Räuber selbst seine Mordkeule, einen dünnen Zweig oder einen Feuerbrand einpflanzen. Er erhält die Weisung, zu warten, bis sich die verdorrten Hölzer wieder mit Leben erfüllen und zu einem Baum auswachsen und Früchte tragen. Das bedeutet wieder die Auferlegung einer scheinbaren Ewigkeitsstrafe, die sich in der Rückschau als kanonische, d. h. zeitlich begrenzte, Bußleistung herausstellt. Zugleich wird damit die Forderung nach einem „neuen Leben“ aus dem Geist Gottes erhoben. Als die Zeit verstrichen ist, tritt das Zeichen ein, das dem Büsser die wiedererlangte Teilhabe am Göttlichen anzeigt: das dürre Holz schlägt aus und wird zu einem fruchtbedeckten Apfelbaum, unter dem er nahezu versteinert kniet. Der Büsser hat langes weißes Haupt- und Barthaar bekommen, sein Körper ist mit Moos bedeckt, seine Kleider sind vom Leib gefallen, sein Fleisch ist abgestorben, Fasten und Beten haben ihn zu einem Leben in der Nachfolge Christi bereit gemacht. Als der Verschiedene, nun als Beichtiger, wieder an die Stelle gelangt, an der er den Räuber einst zurückgelassen hat, findet er ihn im Schatten des Apfelbaumes vor. Dieser trägt – in Analogie

zum paradiesischen Baum der Erkenntnis – die Früchte der eigenen Erkenntnis des Büßers⁴³; jeder Apfel symbolisiert ein schweres Verbrechen seines Lebens. Denn als er seine Taten reuig bekennt, fällt ein Apfel nach dem anderen zu Boden oder verwandelt sich in eine Taube, die ihm die durch die Buße wiedererlangte Taufunschuld sinnbildhaft anzeigt⁴⁴ – daß hier die Doppelbedeutung von lat. *malum* (= der Apfel) und *malum* (= das Böse) mitschwingt, ist offensichtlich. Als der Büßer die letzte Sünde gebeichtet hat, empfängt er von dem Beichtiger die Absolution und stirbt. In der Buße erfüllt sich sein Leben. – Die Erzählung vom Räuber Madej bildet in ihrer Art ein Meisterstück katechetischer Volksdichtung, da sie etwas ganz Eigenes darstellt, obwohl sie nur biblische Gleichnisse paraphrasiert. In der nachreformatorischen Diskussion um die Möglichkeiten der Rechtfertigung des Menschen zeigte sie verschiedene Verhaltensformen auf, die in exemplarischer Weise das Leben der von ihr betroffenen Menschen mitbestimmen sollten: der vermeintliche Sünder, der wirkliche Sünder und der scheinbare Heilige⁴⁵ wurden in ihr mit der Lehre von der Rechtfertigung konfrontiert. Daraus ergaben sich unterschiedliche Handlungsverläufe, die diese Erzählung zu einer geschlossenen Haupthandlung zusammenfügte.

Es mutet oftmals erstaunlich an, mit welchem Geschick die Missionspriester eine Vorlage wie das Gleichnis von den zwei Betern auf immer wieder andere Weise zu paraphrasieren wußten. Oft bemühten sie sich darum, das räumlich und zeitlich weit entfernte Geschehen der eigenen Lebenswelt der Rezipienten einzupassen und es auf diese Weise zu aktualisieren. So erzählt z. B. das folgende, auf den ersten Blick gänzlich unbiblisch erscheinende Lied von einem reichen holländischen Bauern und Fleischhauer, der alle „Vergeltsgotts“, die er von den Armen für seine reichlich gespendeten Almosen empfängt, auf einem Brett einkerbt. Eines Tages ergibt sich für ihn und seine Frau, die ebenfalls alle Guttaten verzeichnet hat, die Gelegenheit, das Kerbholz an einen frommen Metzger zu verkaufen. Beide werden vom Teufel geholt. Dem Metzger, der die Kerbhölzer der hl. Dreifaltigkeit aufgeopfert hat, erscheint ein Engel, sagt ihm die Todesstunde voraus und verkündet ihm das ewige Leben. Aus dem Grabe des Metzgers wächst eine weiße Lilie⁴⁶:

- 1 Kommet ihr Christen/und wollet jetzt hören/
Eine erbärmliche Wunder-Geschicht/

Gebet Almosen GOtt alle zu Ehren/
Weil wir da haben gewissen Bericht/
Was sich in Holland hatte begeben/
Mit einem Bauern Fleischhauer darneben.

- 2 In dem Dorff Krilling ein Baur da wohnet/
Welcher gar grimmig sein Gabe theilt auß/
Niemand dergleichen im Hause verschonet/
Wann sie den Armen was langten herauß/
Doch er ließ keinen ohn Gaabe weggehen/
Welcher vor seiner Thür war zu sehen.
- 3 Er dacht bey ihm einmahl auffzuschreiben/
Wie viel doch mochten kommen den Tag/
Wolle damit die Zeit vertreiben/
Weil er von den Armen erlitten viel Plag/
Damit er möge vernehmen die Summa/
Wie viel in drey Tagen zu ihm möchten kommen.
- 4 Den ersten Tag viertzig/den andern Tag fünffzig/
Den dritten Tag kamen vier hinein vor der Thür/
Indeme da kame ein Metzger gegangen/
Der fragte mit großem Verlangen nach Vieh/
Alsbald thät er die Strichlein erblicken/
Die an der Stuben= Thür stehen geschrieben.
- 5 Fragte dann also was dieses bedeute/
Daß so viel Strichlein stehen allhier/
Der kann gewißlich auch nicht viel bezahlen/
Weil ein solche Schuld stehet allhier/
Da sprach der Bauer und lachet darneben/
Seynd lauter Vergelts-GOtt/so Arme mir geben.
- 6 Der Metzger drauf fragte/ob sie nicht feil wären/
Wills euch bezahlen mit Silber-Geld auß/
Dörfft weiter nicht lachen/im Ernst ichs begehre/
Drum will ichs abkauffen/und nehmen nach Hauß/
Biet mir das Geld darvor/was ihr thut meynen/
Begehr sie drum nicht/wann sie euch thun reuen.
- 7 O grausame Thaten/o eitles Leben/
Höret/was dieser Bauer hat gethan/
Thut die Vergelts-GOtt dem Metzger verkauffen/
Biet ihms umb viertzig Gulden zumahl/
Spricht wann ihr das Geld mir alles wolt langen/
Solt ihr von mir die Vergelts-GOtt empfangen.
- 8 Indeme die Bäurin auch höret den Handel/
Trat sie mit Freuden zur Stuben hinein/

- Spricht: Metzger/wann ihr mir das Geld thut herlangen/
Sollen auch alle Vergelts-GOtt euer seyn/
Die ich mein Lebenlang habe bekommen/
Und von den armen Leuten eingenommen.
- 9 Jetzt höret das Geld auff dem Tisch herum springen/
Daß der Mann vor die Vergelts-GOtt hebt auff/
Der Metzger das Allmosen bald zu ihm nimmet/
Opfferts der Heil. Dreyfaltigkeit auf/
Sehet doch Wunder/was weiter geschehen/
Indem der Metzger nach Hause thät gehen.
- 10 O Sündheit/o Blindheit/was habt ihr anfangen/
Die älteste Tochter zun Eltern spricht/
Den Himmel verkauffet/in die Hölle gegangen/
Und jetzt ins größte Verderben gestürzt/
Geht doch ins Gwissen/bedencket vor allen
Was ihr an diesem Geld habt vor Gefallen.
- 11 Der Vatter und Mutter mit schrecklichen Worten/
Sprechen: Du Ketzer/was redest uns ein/
Die Vergelts-GOtt hätte uns den Himmel nicht geben/
Der Himmel ist unser/wir hören hinein/
Darumb so dörffen wir uns keiner That schämen/
Niemand ist/der uns den Himmel kan nehmen.
- 12 So bald sie die Wörter nur außgeredt haben/
Siehe da kamen die Teuffel hinan/
Mit großen Schröcken und grausamen Qualen/
Den Bauern sambt seinem Weib griffen sie an/
Zerrissen sie beyde gar grausam in Stücken/
Und thun mit der Seele die Hölle außspicken.
- 13 So bald nun das Elend vorüber gewesen/
Lauffen die Töchter zum Hause heraus/
Mit Heulen und Weinen/groß Klagen darneben/
Erzehlen den Leuten den ganzen Verlauff/
Was sich mit ihren Eltern zu getragen/
Die weil sie seyn jetzt in der Höllen begraben.
- 14 Die jüngste Tochter auß Liebe der Eltern/
Kunt nicht vergessen der Liebe und Treu/
Weil sie die Liebste ist allzeit gewesen/
Ergrieffe das Messer und war allein/
Thäte dasselbige in Leib hinein stechen/
Daß sie auch verliehret gantz schmerzlich ihr Leben.
- 15 Dieselbige Nacht drauff thu ich anzeigen/
Von dem Fleischhauer geb ich hier Bericht/

Drey Engeln vor seinem Bett thun ihm erscheinen/
Machen ihm kundbahr daß ewige Liecht/
Daß er in dreyen Tagen soll sterben/
Und das ewige Leben ererben.

- 16 Weil ich nun weiß/daß ich muß sterben/
Bin ich gantz willig zu diesem bereit/
Thu mich der Botschafft gantz freundlich bewerben/
Weil ihr mir ankündt die Himmlische Freud/
Jesus vor Freuden kann ich kaum mehr reden/
Weil mir der Himmel auß Gnaden wird geben.
- 17 O Jesus hab ich dann verdienet den Himmel/
Den du mir jetzund hast kundbahr gemacht/
Weiß ich erst recht/wie ich soll dich lieben/
Weil du so barmhertzig außtheilest dein Gab/
Als= dann thät er an Jesum gedencken/
Bis man ihn thäte ins Grab hinein sencken.
- 18 Auf seinem Grab ist ein Blumen gewachsen/
Schnee weiß ein Lilien grünte hervor/
Auff selbiger hat man gefunden zu lesen/
Geschrieben ist solches gestanden also/
Wohl dem der da liebet vor allen/
Was GOtt in dem Himmel thut wohlgefallen.
- 19 Jetzt mercket ihr Christen/was Allmoß außweißt/
Vergelts-GOtt haben groß Kräfte in sich/
GOtt liebet den Menschen/der solches betrachtet/
Sehet/was habt ihr für Wunder verspührt/
Was die vergelt es GOtt haben verübet/
Indem sie der Metzger gar hertzlich geliebet.

Es handelt sich hier keineswegs um die Spielart einer Frevelsage⁴⁷, sondern um eine Bibelparaphrase über das Gleichnis von den zwei Betern, Pharisäer und Zöllner, die im bäuerlichen Milieu der Liedrezipienten angesiedelt ist. Sie führt die Geschichte des selbstgefälligen Frommen vor, der Gott dafür dankt, daß er anders als die übrigen Menschen wäre, weil er sich an die Gebote hält und Almosen spendet. Aber er stellt diese Guttaten nicht nur eitel zur Schau, sondern er lästert Gott sogar, indem er das Kerbholz für Geld verkauft. Denn damit bewertet er den irdischen Reichtum höher als den himmlischen, der ihm durch die „Vergelts Gott“-Gebete gewünscht wird. Als Pharisäer erweist er sich insbesondere dadurch, daß er mit seiner Frau die Meinung vertritt, sich durch die gezeigte

Freigebigkeit das Himmelreich verdient zu haben. Als er erklärt: „Der Himmel ist unser/wir gehören hinein“, wird er vom Teufel geholt. Der andere dagegen, der seinen irdischen Besitz daran gibt, die Kerbhölzer zu erlangen, die er dann der hl. Dreifaltigkeit aufopfert, beweist damit seine Treue zu Gott und wird gerettet. Franziskanisch gedacht, „entäußert er sich“ durch die Hingabe des Geldes „von allem Eigenen“⁴⁸. Er ist der Zöllner des Gleichnisses, weil er sich im Opfer vor Gott erniedrigt und damit dessen Herrschaft anerkennt. So kann er auch keines „jähren Todes“ sterben, sondern er erhält als besondere Gnade Gottes – wie mancher Heilige – die rechtzeitige Ankündigung der Sterbestunde, die ihm die Möglichkeit verschafft, sich durch den Empfang des *Viaticums* der Letzten Ölung auf das Eingehen in die Ewigkeit vorzubereiten. Das Lied verfolgt den Zweck, zum demütigen Lindern der Not des Anderen anzueifern. Denn wenn es erzählt, daß der Bauer „gar grimmig sein Gabe theilt auß“ (Str. 2), weist es zugleich darauf hin, daß das Almosen, wie der Apostel sagt, freudig gegeben werden soll (2. Kor. 9, 7).

Paraphrasen über das Gleichnis vom Reichen und Armen (Lk. 16, 19 – 31)

In der Eigenart der biblischen Geschichten, Grundmuster zwischenmenschlicher Beziehungen und Konflikte darzustellen, liegt es begründet, daß die Entscheidung darüber, ob ein solches katechetisches Volkslied oder eine entsprechende Volkserzählung im Einzelfall als Paraphrase über eine biblische Geschichte anzusehen ist oder nicht, gelegentlich nur schwer getroffen werden kann. Als wesentlicher erscheint es da, daß die Rezipienten von sich aus das Vorgetragene auf solche Grundmuster zurückzuführen und die schon in der Vorlage angesprochenen Lehren aus ihnen zu ziehen suchten. Ein Exempellied, das z. B. von der Verweigerung einer Brudergabe berichtete, brauchte nicht unbedingt auf den Lazarus-Prasser-Stoff (Lk. 16, 19 – 31) zurückgeführt zu werden. Wenn aber in dem neuen Zusammenhang zusätzlich zu dem Grundkonflikt charakteristische Handlungszüge dieses Gleichnisses auftauchten, ergab sich der Rückbezug von selbst. Es war offensichtlich nicht die Absicht der Liedautoren, sich durch den Rückgriff

auf vorgegebene Modelle die Erfindung neuer Konstellationen zu ersparen, sondern es ging ihnen darum, die aus Wissen und Erfahrung geprägten und latent vorhandenen Einstellungen der Betroffenen zu bestimmten Situationen des täglichen Lebens durch die Vorführung vertrauter Sachverhalte zu festigen und zu bestätigen. Möglicherweise bezweckten die Paraphrasen auch, Abwehrhaltungen gegen die biblischen Geschichten dadurch zu überwinden, daß sie auf die bekannten biblischen Personennamen und Requisiten verzichteten und damit das Geschehen für sich sprechen ließen. Eine derartige Neutralisierung der biblischen Geschichten liegt z. B. in der folgenden Lied-Paraphrase über das Gleichnis von armen Lazarus und dem Prasser vor⁴⁹:

- 1 Es sterben zwei Brüder an einem Tag,
Ein armer und ein reicher,
Der reiche, der wird in die Hölle begraben,
Der arme in den Himmel.
- 2 Und da der Reiche begraben ward,
Saß er in großer Hitze,
Sah er seinen herzgeliebten Bruder
In der ewigen Freude sitzen.
- 3 „Ach Bruder, herzliebster Bruder mein,
Reich mir ein Tröpflein Wasser
Wohl auf meine Zunge, wohl auf meinen Mund,
Das mich erquicken möge.“
- 4 „Ach Bruder, herzliebster Bruder mein,
Kein Tröpflein soll dir werden,
Du hast den Armen das Brot versagt,
Hast's Hunden und Schweinen gegeben.“
- 5 „Hab ich den Armen das Brot versagt,
Hab's Hunden und Schweinen gegeben,
Mein großes Gut trieb Übermut,
Kann es nicht mit mir nehmen.“ (..)

Wie in der biblischen Vorlage steht im Mittelpunkt dieser Liedparaphrase die Bitte des abgewiesenen Armen um den „Schluck Wasser“, der nach der Lehre Jesu Christi den geringsten Liebesdienst gegenüber einem Bedürftigen meint⁵⁰. Auch die Versetzung des armen und des reichen Bruders in den Himmel und in die Hölle sind in der Bearbeitung erhalten geblieben. Aufgegeben wurden dagegen die Namen des Lazarus und des

Vaters Abraham, an dessen Stelle Gott Vater getreten ist. Es fehlen die Bitte des Reichen, seine noch lebenden Brüder warnen zu lassen und die ablehnende Antwort mit dem Hinweis auf Moses und die Propheten. Der Grundgedanke des Liedes, daß verweigte Bruderliebe die schrecklichsten Peinen im Jenseits nach sich ziehe und daß derjenige, der auf der Welt allen Reichtum habe, im Jenseits bitter arm sein werde und umgekehrt, stimmt mit der Aussage der Vorlage jedoch genau überein. – Bleibt die Paraphrase in diesem Fall der Vorlage eng verbunden, gibt es andere Beispiele, in denen sie mit der Vorlage sehr frei verfährt und etwa nur an ihren Grundgedanken festhält. Bedenkt man z. B., daß die fehlende Bruderliebe gegenüber dem Armen und die gegensätzliche Aufnahme der beiden Kontrahenten in Himmel und Hölle die Kerngedanken des Gleichnisses vom armen Lazarus und dem Prasser betreffen, mag man geneigt sein, ein Gottscheer Volkslied als Paraphrase über dieses Gleichnis anzusehen, das folgendes erzählt⁵¹:

Einem Bauern fehlt ein Kreuzer an der Steuer, die er im übrigen voll entrichtet hat, und er bittet den Pfleger, ihm die Restschuld zu stunden oder zu erlassen. Der Pfleger lehnt ab und wirft den Schuldner in den Turm. Nach Jahr und Tag findet er hinter der Kerkertür nur noch die Gebeine des armen Mannes, und auf jedem Knochen brennt eine Kerze. Der Teufel kommt und zerreißt den Pfleger.

Würde dieses Lied nur von der Bestrafung des hartherzigen Pflegers berichten, wäre die Frage, ob es sich bei dieser Lied-erzählung um eine Paraphrase über das Gleichnis Jesu handelt, ohne weiteres zu verneinen. Aber es erzählt keineswegs nur von Frevel und Sühne, sondern es behandelt den Fall eines Schuldners, der in seiner Armut der an sich zu Recht bestehenden Verpflichtung zur völligen Abtragung seiner Verbindlichkeiten nicht nachkommen kann, und der deswegen in den Schuldurm geworfen wird, wo er den Tod findet. Da nach der in der Katechese oft ausgesprochenen paulinischen Lehre der Tod die Folge der Sünde ist, könnte man folgern, daß der Arme wegen der nicht getilgten Schuld, d. h. letztlich wegen seiner Armut, zugrunde ginge. Aber das Lied erwähnt, daß auf den Gebeinen des Verstorbenen die Kerzen brennen, die stets als Zeichen der Taufunschuld gelten. Diese Kerzen stehen zudem in auffälliger Beziehung zu dem Glorienlicht (*lumen gloriae*), das die übernatürliche Erkenntniskraft darstellt, ohne die der menschlichen Seele eine Anschauung Gottes nicht möglich

wäre⁵². Das Bild besagt also, daß der Arme in der Taufunschuld, frei von Sünden, gestorben ist, und sich das Himmelreich erwirkt hat. Er ist in „jene Glorie“ eingegangen, „wo er aller Mühsale, die das selige Leben nicht zu erreichen vermögen, ledig, für den sterblichen Zustand die Unsterblichkeit erlangt“⁵³. Das Lied führt aus, daß der Arme, der aus fehlender Bruderliebe unbarmherzig überfordert wurde, in die Seligkeit eingeht, während der Reiche von den Teufeln geholt wird und damit auf ewig verloren ist. So betrachtet, handelt es sich bei dem Lied tatsächlich um eine Paraphrase über das Lazarus-Prasser-Thema, angewendet auf einen Fall von Schuldrecht. Daß das Lied zudem sowohl der Auffassung, daß den Armen das Himmelreich gebühre, als auch der franziskanischen Grundforderung nach dem Eingehen ins Bundes mit der „Herrin Armut“⁵⁴ gerecht wird, braucht kaum eigens hervorgehoben zu werden. – In gleicher Weise könnte auch das Markfrevellied als Lazarus-Prasser-Paraphrase verstanden werden, das Folgendes erzählt⁵⁵: Ein reicher Mann betrügt seinen armen Nachbarn durch Versetzen eines Grenzsteines um zwei Morgen Land. Der Arme fordert ihn vor Gottes Gericht und stirbt. Drei Tage später liegt auch der Reiche auf dem Totenbett, wird kohlschwarz und verendet. Zwei böse Geister reißen ihn aus dem Bett und vernichten ihn mit Flammen.

Die fehlende Bruderliebe (Agape) und der rasche Tod der Kontrahenten, der den einen in die Hölle, den anderen (wie man unterstellen darf) in den Himmel bringt, entsprechen ganz dem Gleichnis Jesu. – Daß es sich auch bei den verschiedenen katechetischen Volksliedern über die beiden Schwestern, deren eine der anderen das Brot versagt, um freie Paraphrasen über dieses Gleichnis handelt, liegt auf der Hand.

Paraphrasen über das Gespräch Jesu mit Nikodemus

(Jh. 3, 3 – 8).

Im Johannes-Evangelium findet sich der Bericht über das nächtliche Gespräch Jesu mit Nikodemus, bei dem der Heiland auf die Frage, wie es wohl zugehen sollte, daß ein Mensch wiederum in seiner Mutter Leib gehen und geboren werde, geantwortet hatte: „Was vom Fleisch geboren wird, das ist Fleisch, und was vom Geist geboren wird, das ist Geist“. Und er hatte hinzugefügt: „Ihr müßt von oben geboren werden“ (Jh.

3, 7). Diese Forderung, daß der „vom Fleisch“ Geborene noch einmal „vom Geist“ geboren werden müsse, versuchten die gegenreformatorischen Missionare durch die in Prosa- und Versfassungen verbreitete Erzählung „Vom verbrannten und wiedergeborenen Menschen“ (AaTh 788) zu veranschaulichen, bei der es sich gleichfalls um eine Bibelparaphrase handelt. Ein Gottscheer Lied führt aus, daß Jesus am frühen Morgen seine Jünger weckt und mit ihnen durch einen Weinberg zieht, an dessen Weg eine Weinbeere liegt. Auf seine Frage, ob alle nüchtern hindurch gekommen seien, bekennt Andreas, die Weinbeere gegessen zu haben. Er entschuldigt sich damit, daß er es für eine Sünde gehalten habe, sie liegen zu lassen⁵⁶:

- Biə vriə bār auf dar liəbə Gott!
 Hido, hedo, hedo, ha!
 Buəs Gott dər Herr aufgəshezət hot.
 Ar bekkait auf də zbəlf Jingarə shain;
 Asho du schprichət Herr Jesu Krist:
 „Bir hubən's haint zbar bait zə geän.“
 5 Shai ziəhənt durch a Bainpargla,
 Am Bāgə 'scht gəlāgən a Bainpērla.
 Asho du schprichət Herr Jesu Krist:
 „Shaid ir auə niəchtə durharaus kāmən?“
 Asho di schprichət shaint Ondra [St. Andreas] Herr:
 10 „Benn shai auə hent, nār ich pin's et.
 Af'm Bāgə 'scht gəlāgən a Bainpērla;
 Də Shintə 't's mi gəduəkət, āfm Bāgə luən zə lign,
 Ottər 'n's ich ins Maul gətuən.“

An dieser Stelle bricht das Lied ab. Aber aus verschiedenen anderen Überlieferungen⁵⁷ ist ersichtlich, was in der Erzählung, die dem Lied zugrunde liegt, weiter geschieht: Andreas wird zur Strafe für seine Sünde verbrannt. Eines seiner Körperteile, meist sein Herz, bleibt jedoch erhalten. Es wird von Christus (einem Apostel, einem heiligen Mann) zu einer reinen Jungfrau gebracht, die es zu sich nimmt, davon schwanger wird und den Helden neu gebiert. Nach seiner Wiedergeburt besitzt dieser die wunderbaren Fähigkeiten der Prophetie, des Gedankenlesens, der Kenntnis des Jenseits, usw.; er ist mit der Gabe ausgestattet, „das Gottesreich zu schauen“ (Jh. 3, 3). – Der Anfang der Erzählung bezieht sich offenbar auf die biblische

Geschichte, nach der Jesus mit seinen Jüngern am Sabbath durch die Saatfelder geht und die Jünger, entgegen dem für diesen Tag geltenden Fastengebot, Ähren abrufen und essen (Mt. 12, 1). Auch in dem Lied betrifft das Vergehen den Verstoß eines Jüngers gegen das Fastengebot Jesu. Aber im Unterschied zu dem Bericht der Bibel läßt Jesus, wie die übrigen Belege zeigen, dieses Vergehen hier nicht durchgehen, sondern er bestraft es mit dem leiblichen Tod des Sünders. Das ist in Übereinstimmung mit der Lehre erzählt. Denn wer nur ein einziges Gebot übertritt, macht sich des Verstoßes gegen das ganze Gesetz schuldig (Jc. 2, 10); er verfällt dem Untergang, weil „Tod der Sünde Sold“ ist (Rm. 6, 23). So wird das „Fleisch“ des Jüngers, die triebhafte Ursache der Sünde, verbrannt, und nur das Herz, der Sitz der Seele, bleibt vom Feuer verschont. Es wird zu einer reinen Jungfrau gebracht, die den Helden auf übernatürliche Weise empfängt und erneut gebiert – ohne den als sündhaft gedachten Geschlechtsakt. Der Apostel wird also einmal „vom Fleisch“, als natürlicher Mensch, und einmal „aus dem Geist“, als übernatürlicher Mensch, geboren. Als „fleischlicher“ Mensch zugrunde, aber die Wiedergeburt aus dem Geist und „von oben“ (Jh. 3, 3) schenkt ihm das neue Leben. Das ist zugleich sehr franziskanisch gedacht. Denn im „Lobpreis der Tugenden“ führt Franziskus von Assisi aus, daß es keinen einzigen Menschen auf der ganzen Welt gebe, der die Tugenden (Einfalt, Armut, Demut, Liebe, Gehorsam) besitzen könne, „wenn er nicht vorher stirbt“ (*nisi prius moriatur*). Damit sei, wie K. Eßer und L. Hardick bemerken, wohl gemeint: „Wenn er nicht vorher sich selbst abstirbt“. Es ist aber bezeichnend, daß Franziskus eine Wendung gebraucht, die der Erzählung vom verbrannten und wiedergeborenen Menschen und deren biblischer Vorlage sehr viel näher steht. Auch „Fleisch“ und „Geist“ werden hier völlig im Sinne der franziskanischen Geistigkeit miteinander konfrontiert. Mit „Fleisch“ meinte Franziskus nicht nur den menschlichen Organismus, sondern – genau wie Paulus – den eigenwilligen und zur Sünde geneigten Menschen. Der „Geist“, der dem „Fleisch“ entgegensteht, bezeichnet die Wirklichkeit des erlösten Menschen, der aus Gott ist und der tut, was Gott von ihm verlangt. Das heißt, daß er den eigenen Willen zugunsten des Gehorsams gegenüber Gott aufgibt. Andreas folgt in der Erzählung des Liedes seinem eigenen Willen, indem er das Gebot Jesu mißachtet, die Weinbeere ißt und den Verstoß dann

auch noch zu rechtfertigen sucht, wenn er sagt, es wäre ihm als Sünde erschienen, die Weinbeere liegenzulassen. Er mag gerade das nicht tun, was Jesus von einem, der ihm nachfolgen will – und um einen solchen handelt es sich bei dem Apostel Andreas –, verlangt: sich selbst zu verleugnen⁵⁸. Nichts könnte franziskanischer gedacht sein. Denn Franziskus forderte immer wieder Abkehr von einem Leben „nach dem Fleisch“ (*secundum carnem*), wie sie in der Erzählung vom verbrannten und wiedergeborenen Menschen drastisch konkretisiert wird. Es ist sinnvoll erzählt, daß Andreas wegen einer Sünde des „Fleisches“, dem Bruch des Fastengebotes, sein Leben verliert, daß er es aber durch eine reine Jungfrau, die ihn nicht nach der Art des Fleisches empfängt, wiederhält. Nichts auch könnte franziskanisches Denken deutlicher hervortreten lassen, als dieses Bild der Parthenogenese, die den Heiligen in der gleichen Weise von einer reinen Jungfrau geboren werden läßt wie Christus. Hier erreicht die franziskanische Idee der *conformitas cum Deo*, der Gleichfrömmigkeit mit dem Erlöser, ihren beredtesten Ausdruck. Nach Auffassung der Franziskaner diene die äußere Nachfolge Jesu Christi dazu, Christus innerlich gleichförmig zu werden, so daß umgekehrt diese Gleichförmigkeit als Ergebnis einer Hinwendung zur bedingungslosen Nachfolge gelten konnte⁵⁹. Franziskus verlangte von sich und seinen Brüdern, der Geist des Herrn zu besitzen und dadurch die Heiligkeit zu erlangen, die dieser in ihnen wirke. Der Geist befähige sie wirklich zu leben und den fleischlichen Sinn der Eigenliebe und Unbotmäßigkeit zu überwinden⁶⁰. Die Wandlung vom fleischlichen zum christusförmigen Menschen wollte er allen Christen nahebringen. Dazu eignete sich die Lied-Erzählung vom verbrannten und wiedergeborenen Andreas in vorzüglicher Weise. Indem sie den fleischlichen Andreas zugrundegehen, aber als geistlichen Menschen neu erstehen ließ, versuchte sie offenbar, das nächtliche Gespräch Jesu mit Nikodemus durch eine konkrete Handlung als Realität zu erweisen. Sie trat damit einer metaphorischen Auslegung dieser Textstelle entgegen, wie sie den Protestanten vom Tridentinum verwiesen worden war⁶¹. Wenn früher die Meinung vertreten wurde, daß diese Erzählung „in typisch mittelalterliche Farben getaucht“ sei⁶², zeigt gerade dieser Umstand, daß sie kaum vor dem Konzil von Trient entstanden sein kann. Sie bildete vielmehr ein Erzeugnis franziskanischer Katechese der Gegenreformen.

PARAPHRASEN ÜBER ERZÄHLUNGEN AUS DER GESCHICHTE DES ALTEN BUNDES

1. Abraham und Sarah (Gen. 13–22).

Das Bestreben der Missionspriester, biblische Erzählungen zur Grundlage neu geschaffener Exempel und Exempellieder zu nehmen, führte auch zum Rückgriff auf Vorlagen aus der Geschichte des Alten Bundes. So erzählt z. B. ein Lied aus der Spätzeit der Epoche von einem kinderlosen Ehepaar, das Gott lange Zeit um ein Kind bittet und schließlich eine Kirche bauen läßt, um dort bis zum Tode täglich um Gnade zu flehen. Endlich wird die Frau schwanger. Im Traum erscheint ihr Maria und übergibt ihr ein Gebet. Am Morgen findet sie neben sich einen Knaben, der getauft wird. In der folgenden Nacht kommt Maria wieder, kündigt den Eheleuten den Tod an und nimmt ihnen das Kind fort. Die Eheleute lassen einen Priester holen und warnen das Volk vor den Folgen fehlender Besserung⁶³:

- 1 Wie uns Gott auf dieser Erde
Wunderbare Dinge thut,
Zur Erinnerung und Abschrecken,
Und daß Sünd uns nicht beflecken.
Dieß Ereigniß ist wahrhaftig,
Doch noch nirgends ist gehört,
Was aus Macht Herrn Jesu Christi
In dem Jahr geschehen ist.
- 2 Im Ungarlande eine Stadt liegt,
Banatisch-Bystritz benennet,
Dorten lebte ein frommer Bürger,
Welcher auch mit seiner Gattin
Die Mutter Gottes verehret.
Zu Gott oft sie thun sich wenden,
Daß er möge noch im Alter
Sie mit einem Kind beschenken.
- 3 Der Mann sprach zu seiner Gattin,
Wir werden für unser Leben
Eine Kirche uns erbaun,
Dort in Andacht bis zum Tode
Unser Leben weihn dem Herrn,
Wir werden dort um die Gnade
Zur Mutter Gottes täglich flehn.

- 4 Wie sie so durch vier der Jahre
In der Kirche andachtsvoll
Um die heißersehnte Gabe,
Welche Gott ihnen schenken soll,
Und mit nie erlahmtem Eifer
Sich Gott haben hingegeben,
Hat Gott endlich sie erhört,
Was sie oft von ihm begehret.
- 5 Als die Zeit der Geburt nahte,
Bei der alten Gattin sich,
Denn sie zählte, man kann sagen,
Fünfundzwanzig Jahre sicherlich,
Wo sie sollt ein Kind gebären,
In dem Alter und in Ehren,
Da erschien in ihrem Traume,
Eine schöne Frau am Bett
Und übergab ihr ein Gebet.
- 6 Als am Morgen sie erwachte,
Neben sich ein Knäblein sah,
Hat sich sehr darob verwundert,
Doch war's hier und wirklich nah;
Doch das Knäblein lieb und freundlich
Lächelt seine Mutter an,
Als sie ihm das Köpfchen hebt,
Findet sie dort ein Gebet.
- 7 Ach mein lieber guter Gatte,
Mir hat heut gar schön geträumt;
In der Nacht ist mir erschienen
Die Mutter Gottes schön und rein,
Gab mir dies schöne Gebetlein
Und ich sah, als ich erwachte,
Neben mir gar zart und fein
Dieses kleine Jesulein.
- 8 Gleich des Morgens war das Kindlein
Mit der heiligen Tauf versehen,
Und in der folgenden Nacht
Kam Maria in der allergrößten Pracht
Mit zwei Engeln ihr zur Seite,
Daß erschreckt sind von dem Glanze
Alle anwesenden Leute.
- 9 Doch ihr lieben Christen mein,
Ihr sollt nicht lang erfreut sein,
Eure Freude ich sag es gleich,

Nimm ich wieder weg von euch,
Ihr sollt sterben in drei Tagen
Und befreit von allen Plagen,
Einen Priester sagt es gleich,
Was ich hab verkündet euch.

- 10 Daß er's unter Christen bringet,
Was ich habe euch verkündet,
Gott erzürnt sei gar zu sehr
Und wird strafen immermehr,
Das Kindlein ward von Engeln schön
Getragen zu Himmelshöhen,
Wo sie's haben hingetragen,
Kann kein Mensch auf Erden sagen.
- 11 In der Nacht der zwölften Stunde
War verbreit die seltn Kunde
Und Maria schön und rein,
Mitten unter Engelein,
War zu sehn im höchsten Galnz,
Alles war beleuchtet ganz,
Und die Engeln wie im Winde
Flogen mit dem kleinen Kinde.
- 12 Gleich die guten alten Gatten
Einen Priester sich erbat
Und erzählten, was geschehn,
Was sie selbst haben gesehn,
Daß Maria mit zwei Engelein
Hat getragen dieses Knäblein,
Was wir euch verkünden müssen,
Um daß es die Christen wissen.
- 13 Sollet ihr den Menschen sagen,
Sie erwarten viele Plagen,
Wenn sie sich nicht bessern werden,
Straft sie Gott schon hier auf Erden,
Auf dem . . . [Rest fehlt].

Unverkennbar liegt hier eine Paraphrase über die Geschichte von Abraham und Sarah vor, dem kinderlosen Ehepaar, das Gott Altäre baut und dafür noch im Alter (vgl. Gen. 21,7 und Str. 5) die Verheißung eines Knaben erhält. Das Kind wird geboren und von seinem Vater zum Opfer für Gott bestimmt. Im Lied wird dieses Geschehen aktualisiert und nach Banatisch-Bystritz verlegt. Aus den Altären, die Abraham baute, wird eine Kirche, aus der Bereitschaft der Opferung des Sohnes die Weg-

nahme des Kindes durch die Gottesmutter. Erhalten bleibt als zentrale Aussage der Gedanke, daß Gott den beständigen Bitten der Gläubigen willfahrtet und hier wie dort den ersehnten Sohn schenkt. In beiden Fällen wird dieses Ereignis der Übernatur mit Dankbarkeit angenommen und durch die gläubige Bereitschaft zur Rückerstattung des Gegebenen beantwortet. Abraham empfängt die Verheißung des Segens, das fromme Ehepaar die Gnade der Ankündigung der Sterbestunde, die sich für die Eheleute segensreich auswirken muß. Zum Verständnis des Liedes muß man sich daran erinnern, daß in Isaak ein typologisches Vorbild Jesu gesehen wurde. Diese Auffassung brachte der Autor der Paraphrase dadurch zum Ausdruck, daß er das Kind, das dem Ehepaar geschenkt wird, mit Jesus identifizierte (Str. 7).

2. Die Bestrafung des Königs Belsazar (Dan. 5, 1–30).

Ein weiteres Beispiel für den Rückgriff auf biblische Erzählungen des Alten Bundes bildet das folgende, im Jahre 1626 gedruckte Exempellied⁶⁴:

- 1 Merck auff du werthe Christenheit/
Was sich erst hat in kurtzer zeit/
Zutragen vnd begeben/
Ein erschrocklich wunder groß/
Dieses betracht O Welt Gottloß/
Vnd besser du dein Leben.
- 2 Ein Stättlein liegt im Elsserland/
Dasselb wird Hagenaw genandt/
Geschah ein Wunder/
Warhafft in den Statthalters Hauß/
Ist Jung vnd Alt gestorben auß/
Auff einen Tag besonder.
- 3 Auch war das gantze Hauß voll Blut/
Ja Stul vnnd Bänck mit groß vnmuth/
Gantz knollen Blut thet schwitzen/
Das Blut floß in der Stuben her/
Als wenn viel Volck vmbkommen wer/
Das Blut thet herauß springen.
- 4 Auch war geschrieben in die Wand/
Schön Teutsch von lauter Blut zu hand/
Was dieses mag bedeuten/
Das Wunder sey der Schweiß vnd Blut/

So der Geitzhalß außsaugen thut/
Wol von den armen Leuthen.

Nach einigen betrachtenden Strophen heißt es:

- 8 O Christen Mensch das wol betracht/
Das Hauß wurd Tag vnnd Nacht verwacht/
Vil hundert Menschen lesen/
Die Schrifft mit weinen vnd Hertenleyd/
Vnd bringt dem Land viel Trawrigkeit/
Es ist ein elend Wesen.

Das Lied gibt sich als „Neue Zeitung“ aus, d. h. als Nachricht über ein jüngst geschehenes und genau lokalisiertes Ereignis, die den Anspruch auf Wahrheit erhebt. Aber nicht nur die Eingangsverse, sondern auch der Handlungsverlauf selbst machen deutlich, daß hier auf der Grundlage einer der bekanntesten biblischen Geschichten nur katechisiert wird, es sich mithin um ein gänzlich fiktives Geschehen handelt. Wie die meisten Rezipienten der Entstehungszeit des Liedes assoziiert haben dürften, liegt hier eine liedgestaltete Paraphrase über Dan. 5, 1–30, vor, die Erzählung von der Bestrafung des Königs Belsazar (Belschazzar) durch Gott. Den Rezipienten war sicherlich bewußt – oder sollte nach den Intentionen des Liedverfassers doch bewußt sein –, daß dieser König ermordet worden war, nachdem ihm die von Geisterhand an die Wand geschriebene Zeile *menetekel upharsin* sein Ende angekündigt hatte. Daniel hatte (5, 19–22) diese Inschrift so übersetzt, daß Gott das Königreich des Herrschers beseitigt und ihn selbst gewogen und zu leicht befunden habe, weil ihm Demut, Barmherzigkeit und Gottesliebe gefehlt hätten. Deshalb sei sein Reich zur Teilung an die Perser und Meder bestimmt worden. Die Handlung weist die Änderungen gegenüber der biblischen Vorlage auf, die nötig waren, um aus dem weit zurückliegenden Geschehen einen Vorgang aus der eigenen Vorstellungswelt der Rezipienten werden zu lassen. Gegenüber der Vorlage wurde der biblische König Belsazar in den Statthalter von Hagenau im Elsaß verwandelt, und die Schrift an der Wand erfuhr die Umänderung zu einer Anklage gegen den Mißbrauch der Amtsgewalt. Sie erhielt die Funktion, den angeblichen Frevel als ein sündhaftes und damit gegen Gott gerichtetes Verbrechen erscheinen zu lassen. Die blutenden Stühle und Bänke deuteten an, daß auch der Statthalter, wie Belsazar, einen gewaltsamen Tod gefunden habe. –

Die Textkohärenz zwischen Paraphrase und Vorlage ergab sich hier aus der Übereinstimmung der tragenden Handlungszüge. Der Hinweis auf die Schrift an der Wand reichte aus, den entsprechend vorgebildeten Hörer des Liedes auf den biblischen Kontext zu verweisen, in den sie anfänglich gehörte. Durch die Rückbeziehung auf diesen Kontext mochte ihm bewußt werden, daß die ursprüngliche Wandinschrift eine Folge von Bezeichnungen für Geldsorten darstellte und insofern auf die Habsucht dessen hinwies, gegen den sie sich richtete. Die Blutsaugerei des Statthalters hätte kaum besser verdeutlicht werden können als durch den Hinweis auf die Geschichte des Königs Belsazar. Denn sie vermochte durch einen gewissermaßen authentischen Beleg die Überzeugung zu stärken, daß auch der Hochmut des Mächtigen unweigerlich die göttliche Strafe nach sich ziehe. Die Anpassung der Erzählung an die vertraute Um- und Mitwelt der Rezipienten ging dabei so weit, daß die hebräische Inschrift, die in ihrer Verkürzung als „Menetekel“ sogar in der Umgangssprache anzutreffen war, „schön teutsch“ (Str. 4) wiedergegeben wurde, und zwar zu der Erklärung abgewandelt, daß das Blut den Schweiß meine, der den armen Leuten aus Geiz ausgepreßt worden sei. Der Rezipient mußte verstehen, daß über den Statthalter und seine Familie das unschuldige Blut der Armen gekommen sei, das diejenigen über sich und ihre Kinder herabwünschten, die Christus dem Tod übergeben und damit seine Gebote verneint hatten (Mt. 27,25). Aber er konnte den vollständigen Sinn, daß ein Machthaber nicht vergessen dürfe, daß ihm alle Größe, Ehre und Pracht von Gott anvertraut worden sei (Dan. 5, 18), nur dann voll erfassen, wenn er den Kontext mitbedachte, den der Liedverfasser bei der Gestaltung der Liedparaphrase vor Augen gehabt hatte.

Schlußbemerkung

Mit den hier genannten wenigen Paraphrasen ist das Repertoire an derartigen Bearbeitungen zweifellos nicht erschöpft. Es gibt vielmehr Anzeichen dafür, daß die Methode, biblische Geschichten zu paraphrasieren und diese Paraphrasen als eigenständige Volkslieder und Volkserzählungen in Umlauf zu setzen, eines der wichtigeren Produktionsverfahren der gegenre-

formatorischen Katechese darstellte. Es fehlt jedoch noch an Untersuchungen, die den Umfang der Paraphrasierung und die Arten der dabei verwendeten Techniken genau erkennen lassen und die zugleich nachweisen, welche Kriterien für die Auswahl der Vorlagen bestimmend waren; es ist auch noch zu prüfen, ob beispielsweise den Perikopen eine Sonderstellung zukam oder nicht. Nützlich würden deshalb Arbeiten sein, die dieses spezielle Verfahren der Lied- und Erzählungsproduktion an Einzeltypen sowohl aus dem Bereich der Lied- als auch aus dem der Erzählforschung nachzuweisen suchten. Ob und in welchem Umfang es schon vor der Reformation von den Missionsorden benutzt wurde, bedarf ebenfalls der Untersuchung. Nach dem gegenwärtigen Wissensstand wird man sagen können, daß es zur Verfertigung katechetischer Volkslieder im Spätmittelalter noch nicht herangezogen wurde, wohl aber in geringem Umfang bei der spätmittelalterlichen Exempeldichtung eine Rolle spielte. Daß es seinen Ursprung in der Biblexegese besaß, die in gewissem Umfang stets selbst eine Art Paraphrase darstellte, wird man als wahrscheinlich annehmen dürfen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. z. B. Vladimir Karbusicky, *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen*, Köln 1973 (Musikalische Volkskunde, 2). – Rolf Wilhelm Brednich, *Das Lied als Ware*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 19, 1974, 11 – 20. – Dietz-Rüdiger Moser, *Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volks- erzählungen zum Buß-Sakrament*, Berlin 1977 (Supplement-Serie zu *Fabula*, Zeitschrift für Erzählforschung, Reihe B, 4).
- ² Katechese, das neben der Predigt wichtigste Verfahren der Verkündigung, meint mehr als nur den Unterricht der Kinder oder der Taubewerber im Erwachsenenalter, nämlich den gesamten Vorgang der von autorisierten Persönlichkeiten gegenüber Laien geübten Lehrvermittlung in allen Bereichen und auf allen Stufen des Lebens. Vgl. *Directorium Catechisticum Generale*, ed. *Sacra Congregatio pro Clericis, Libreria Editrice Vaticana* 1971. Dt.: *Hl. Kongregation für den Klerus – Allgemeines Katechetisches Direktorium*, hrsg. von Raphael v. Rhein und Grete Schott, Fulda 1973, Kap. II.
- ³ Vgl. Franz Xaver Schöberl, *Die „Narratio“ des hl. Augustin u. die Katechetiker der Neuzeit*, Dingolfing 1889 [Ben. Ex.: *Bibl. der Erzabtei Beuron*, 8^o PP 1146].

- ⁴ Nikolai Petrowitsch Andrejev, Die Legende von den zwei Erzsündern, Helsinki 1924 (Folklore Fellows Communications, 54).
- ⁵ Ib., 91.
- ⁶ Vgl. Kaarle Krohn, Übersicht über einige Resultate der Märchenforschung, Helsinki 1931 (Folklore Fellows Communications, 96), 111.
- ⁷ Krohn macht sich a.a.O. die Meinung zu eigen, „daß der Entstehungsort der Legende der Wohnsitz einer sivatitischen Ketzersekte gewesen sei, die aus dem Morden einen religiösen Brauch gemacht habe“. Diese Ansicht geht davon aus, daß die Erzählung Ausdruck tatsächlicher Verhältnisse sei, und übersieht dabei, daß es sich in Wirklichkeit um eine didaktische Proposition zur Bußlehre mit eindeutig fiktivem Geschehen handelt.
- ⁸ Vgl. Andrejev (wie Anm. 4), 91.
- ⁹ Ib., 113–116.
- ¹⁰ Ib., 26.
- ¹¹ Vgl. Nikolai Petrowitsch Andrejev, Die Legende vom Räuber Madej, Helsinki 1927 (Folklore Fellows Communications, 69), 262.
- ¹² Vgl. Andrejev (wie Anm. 4), 46, 91, 106: „Der Ursprung dieses interessanten und charakteristischen Motivs ist in völliges Dunkel gehüllt“.
- ¹³ *Catechismus Romanus ex Decreto Concilii Tridentini ad Parochos Pii Quinti Pont. Max. Iussu Editus, Romae 1566*. – Lt.-Dt. Ausgabe, hrsg. v. Adolph Buse, Bielefeld-Leipzig 1867, III/6/3.2–3.
- ¹⁴ Vgl. Jean Baptiste Pitra, *Spicilegium Solesmense* III, Paris 1855, 402.
- ¹⁵ Vgl. Marianne Klaar, Christos und das verschenkte Brot. Neugriechische Volkslegenden und Legendenmärchen, Kassel 1963, 184–186. Weitere griechische Belege nennt Georgios A. Megalos, The Legend of Lot's penitence and its related popular narrations (Legenden) (AaTh 756). In: VI. Congress of the International Society for Folk-Narrative Research, June 16–21, 1974, Helsinki. Abstracts, Helsinki 1974, Nr. 68.
- ¹⁶ Vgl. Karl Hörmann, Lexikon der christlichen Moral, Innsbruck – Wien – München 1969, 523.
- ¹⁷ *Cat. Rom.* (wie Anm. 13), II/5/31. 2.
- ¹⁸ Andrejev (wie Anm. 4), 66.
- ¹⁹ *Cat. Rom.* (wie Anm. 13), II/5/41.
- ²⁰ Andrejev (wie Anm. 4), 72.
- ²¹ Nach *Cat. Rom.* II/5/18 gibt es „kein so schweres und verruchtes Laster, das nicht durch das Bußsakrament abermals und öfters getilgt werden könnte.“
- ²² Andrejev (wie Anm. 4), 72–73.
- ²³ Ib., 89–90.
- ²⁴ Ib., 90.
- ²⁵ *Cat. Rom.* II/5/56, zu Mt. 10, 42.
- ²⁶ Andrejev (wie Anm. 11), 245–255.
- ²⁷ Ib., 255–256.
- ²⁸ Ib., 262.
- ²⁹ AaTh 756 B. Mehrere Varianten dieses Typs z. B. bei Felix Karlinger – Bohdan Mykytiuk (Hrsg.), Legendenmärchen aus Europa, Düsseldorf – Köln 1967, Nr. 24, 76, 83 (mit weiteren Nachweisen).
- ³⁰ Andrejev (wie Anm. 11), 66–67 u.ö.
- ³¹ *Codex Iuris Canonici Pii X. Pont. Max. (. . .) Typis Polyglottis Vaticanis 1965 [CIC], c. 983–991: De irregularitatibus aliisque impedimentis*. – Irregularitäten *ex delicto* können nur aus Vergehen entstehen, die nach der Taufe als schwere äußere Sünden begangen wurden. Dazu gehört z. B. der Abfall vom Glauben, wie er sich aus einer Verschreibung an den Teufel ergeben würde. Vor der Taufe untersteht man dem Kirchengesetz nicht. Freilich kann der Mangel, der die Irregularität begründet, bis nach der Taufe andauern und so doch irregulär machen (vgl. Hörmann [wie Anm. 16], 970). Irregularitäten und einfache Hindernisse entstehen unter den entsprechenden Voraussetzungen schon durch den Tatbestand, wenn er auch verborgen bleibt (CIC, c. 986). Man beachte auch, daß es die Eltern sind, die den Helden dem Teufel verschreiben. Prinzipiell behindert sie für die Priesterweihe die Söhne nichtkatholischer Eltern, solange diese in ihrem Bekenntnis verharren (CIC, c. 987: *Simpliciter impediti sunt filii acatholicorum quandiu parentes in suo errore permanent* . . .). Die gegenreformatorische Tendenz läßt sich mit den Händen greifen: die Eltern haben sich (z. B. durch das Bekenntnis zum Protestantismus) des Glaubensabfalls schuldig gemacht; ihr Sohn findet aber den Weg zur katholischen Kirche zurück, und er kann sogar Priester werden, falls die Eltern nicht in der Häresie verharren. Die Kinder führen so die Eltern zum rechten Glauben zurück. Das ist ein häufiges Thema der Katechese.
- ³² CIC, c. 2314.
- ³³ Ib., c. 218, § 1.
- ³⁴ Vgl. Andrejev (wie Anm. 11), 75–78. Guter Beleg bei Kar-

- linger – Mykytiuk (wie Anm. 29), Nr. 24, bes. 88–89.
 35 CIC, c. 968, § 1.
 36 Vgl. Hörmann (wie Anm. 16), 972.
 37 Andrejev (wie Anm. 11), 160–163.
 38 Ib., 81–87, bes. 85. In einigen Varianten wird aus katechetischen Gründen die Kindheit des Räubers erwähnt und die unzureichende Erziehung geschildert, die ihn zum Räuber gemacht hat. – Daß dieser Räuber und Zöllner Madej genannt wird, erklärt sich aus der Gleichsetzung des Zöllners Matthäus (Mt. 9,9; 10,3), der von Jesus zur Nachfolge berufen wurde, mit dem Zöllner des Gleichnisses Jesu (Lk. 18, 9–14).
 39 *Cat. Rom.* II/7/17.
 40 Andrejev (wie Anm. 11), 94–98.
 41 Ib., 99.
 42 Ib., 145.
 43 Ib., 146–150.
 44 Ib., 150–153; 196–199.
 45 Vgl. Erhard Dorn, *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*, München 1967 (*Medium Aevum*, 10).
 46 Flugschrift: Eine grausame Geschichte / Welche Geschehen zu Krilling in Holland mit einem Bauren und seinem Weib / indem sie die Vergelts-Gott verkauft haben. Was sich weiter mit ihnen hat zugetragen, wird alles in diesem Gesang außführlich zu vernehmen seyn (. . .). Ton: Kommet ihr Götter und helfet etc. gedruckt im Jahr // 1718 (o.O.). (Stadtbibliothek Schaffhausen, EC 38.1 = Deutsches Volksliedarchiv Freiburg i. Br., [DVA], Bl. 2116). – Daß dieses Lied im Gebrauch stand, zeigt sein Vorkommen in der Stubenberger Liederhandschrift: cgm 7340, II, 266r–267r. – Andere Drucke: Stadtbibliothek Wien, A. 81.833. – Burgenländisches Volksliedarchiv Eisenstadt 170/62. Vgl. Oskar Wiener, *Arien und Bänkel aus Altwien*, Leipzig 1914, 156–161.
 47 Vgl. Leander Petzold, *Bänkelsang*, Stuttgart 1974 (Slg. Metzler, 130), 118.
 48 Vgl. Kajetan Eßer – Lothar Hardick (Hrsg.), *Die Schriften des Hl. Franziskus von Assisi*, Werl 1972, (Franziskanische Quellschriften, 1), 121: Worte Heiliger Mahnung an alle Brüder, Kap. 3, zu Lk. 14, 33.
 49 L. Achim von Arnim – Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Vollständige Ausgabe nach dem Text der Erstausgabe von 1806/1808*, Darmstadt 1965, 446: „Sündenlast (mündlich)“ [hier um 3 Str. gekürzt]. – Vgl. Karl Bode, Die Bearbeitung der Vorlagen in des Knaben Wunderhorn, Berlin 1909 (Palaestra LXXXVI), 752. Daß der Wunderhorn-Text, wie Bode meint, „sonst nirgends bezeugt“ sei, wird durch die nur wenig abweichende Variante der folgenden Flugschrift widerlegt: „Fünf ganz neue / Lieder / nebst Vater Unser. Das vierte (o.O., Off. u. J.) [DVA, Bl. 1975. Quelle: Stadtbibliothek Hamburg, Dreihorgellieder, Bd. 3, Meyer, 17].
 50 Vgl. Anm. 25.
 51 Rolf Wilhelm Brednich – Zmaga Kumer – Wolfgang Suppan (Hrsg.), *Gottscheer Volkslieder, Gesamtausgabe. Auf Grund der Sammlung Hans Tschinkels und der Vorarbeiten des Deutschen Volksliedarchivs I*, Mainz 1969, Nr. 25 = DVA A 109.786 (1907). – Vgl. Zmaga Kumer, Vsebinski Tipi Slovenskih Pripovednih Pesmi – Typenindex slowenischer Erzähllieder, Ljubljana 1974, Nr. 286/1.A.
 52 Vgl. Johannes Brinktrine, *Die Lehre von Gott. I. Von der Erkennbarkeit, vom Wesen und von den Vollkommenheiten Gottes*, Paderborn 1953, 63–65. Der Ausdruck *lumen gloriae* beruht auf Ps. 35, 10: *In lumine tuo videbimus lumen*. In der Katechese wurde das Glorienlicht zur besseren Verständlichkeit häufig konkretisiert. Die Gläubigen sollten erfahren, daß zur Anschauung Gottes ein besonderes Licht benötigt werde, ebenso wie man zum natürlichen Sehen ein natürliches Licht braucht. So begegnet mehrfach das Motiv, daß beim Tod eines Menschen ein Licht brennt – nicht etwa erlischt, wie man es von dem Gedanken des Lebenslichtes her annehmen könnte. Dieses Licht meint stets das Eingehen in die Anschauung Gottes. So heißt es z. B. in einem Katharinenlied (Ludwig Erk – Franz Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort*, III, Leipzig 1894, Nr. 2116):
 Und wo ihr heiliges Blut hinrann,
 Da steht ein helles Licht und brann,
 Das leuchtet also wunderleich
 Wohl in das ewige Himmelreich.
 Nach der Lehre der Kirche gehen die Märtyrer schon vor dem Endergericht in die Anschauung Gottes ein, vgl. Apk. 6, 11; 20, 4. – Henricus Denzinger – Adolphus Schönmetzer, *Enchiridion Symbolorum Definitionum et Declarationum de Rebus Fidei et Morum*, Ed. XXXV, Freiburg i. Br. usw. 1973, Nr. 1305.
 53 *Cat. Rom.* II/2/58.
 54 Vgl. Kajetan Eßer – Engelbert Grau (Hrsg.), *Der Bund des Heiligen Franziskus mit der Herrin Armut*, Werl 1966 (Franziskanische Quellschriften, 9).
 55 Eingang: Ach liebste Christen thuedt stil stehn /
 Hört was ich euch wil sängen. (13:7).

- Cgm 7340 (Stubenberger Liederhandschrift), II, 78–79 [wohl Abschrift einer Flugschrift]. Louis Pinck, Verklingende Weisen, Lothringer Volkslieder, III, Metz 1933, Nr. 27. – Vgl. Erich Seemann, Neue Zeitung und Volkslied, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 3, 1932, 87–119, hier: 108–109: Markfrevel, (mit weiteren Nachweisen). Eine Flugschrift, „Getruckt im Jahr 1753“, besitzt die Stadtbibliothek Bern, Rar. Dr. Th. Engelmann, 158 = Deutsches Volksliedarchiv, Bl. 3 930.
- ⁵⁶ Brednich – Kumer – Suppan (wie Anm. 51), II, Nr. 148 = DVA A 109. 447 (1906). Eine Schwundstufe der Erzählung aus der ehemaligen Untersteiermark findet sich bei E. Lied, Drei Erzählungen über den hl. Petrus am Weinberg, aufgezeichnet im steirischen Sausal, in: Leopold Schmidt (Hrsg.), Wunder über Wunder, Wien 1974 (Raabser Märchen-Reihe, 1) 118 – 122, hier: 118, Anm. 1: Während Christus die Weingärten segnet, nascht St. Petrus von den Weintrauben, stolpert später beim Nachlaufen und verstaucht sich den Fuß. – Es wäre zu untersuchen, ob bei der Entstehung dieser Geschichte der Gedanke Einfluß gehabt hat, daß der „Weinberg“ nach Mt. 20, 1 – 16 Sinnbild der gläubigen Christenheit ist. Die schwankhaften Züge dieser Schwundstufe haben ihre Wurzel wohl in der Petrus-Malchus-Szene.
- ⁵⁷ Vgl. Milko Matičetov, Sežgani in Prerojene Človek – Der verbrannte und wiedergeborene Mensch (AT 788*), Ljubljana 1961 (Slovenska Akademija znanosti in umetnosti. Razred za filološke in literarne vede, Dela 15.4), 179–226.
- ⁵⁸ Vgl. Chrysostomus Dukker, Umkehr des Herzens. Der Bußgedanke des heiligen Franziskus von Assisi, Werl 1956 (Bücher Franziskanischer Geistigkeit, 1), 54; 59–60.
- ⁵⁹ Zur Frage der *conformitas*, die als „Verwandlung der eigenen Form in die Form Christi“ zu verstehen ist, vgl. Ernst Benz, *Ecclesia spiritualis*. Kirchenidee und Geschichtstheologie der franziskanischen Reform, Stuttgart 1934, 104. Nach der *Legenda major* (IX, 2) wollte Franziskus dem Gekreuzigten vollständig gleichgeformt werden: „optabat . . . totaliter transformari“. Vgl. z. B. Kajetan Eßer – Engelbert Grau, Antwort der Liebe. Der Weg des franziskanischen Menschen zu Gott, Werl 3/1967 (Bücher Franziskanischer Geistigkeit, 3), 47 u.ö.
- ⁶⁰ Vgl. Dukker (wie Anm. 58), 101.
- ⁶¹ Vgl. Denzinger – Schönmetzger (wie Anm. 52), Nr. 1615 (3. März 1547).
- ⁶² Matičetov (wie Anm. 57), 262.
- ⁶³ Flugschrift: Neues Lied über die Erscheinung Mariä im Ungarlande im Laufe des Jahres 1864. Druck von F. Slawik in M[ährich] Schönberg (o.J.). [DVA Bl. 5531].
- ⁶⁴ Flugschrift: Drey wahrhaftige Neue Zeitungen / vnd gründlicher Bericht auß vnterschiedlichen Orten / Erstlich / Auß dem Elsasser Land / Wie das in dem Stättlein Hagenaw / der Statthalter mit sampt seinem Haußgesind deß gehen [jähren] Todes gestorben: Auch wie hernach in dem Hauß Stül vnd Bänck / Tisch vnd alles Blut geschwitzet / deß gleichen ein Teutsche Schrifft vom Blut an die Wand geschrieben / welche viel hundert Menschen gelesen: Wie sie laut / wird man in diesem Liedt hören (. . .). Gedruckt / im Jahr 1626 (o.O.) [Bibliothek Ulm, Sch 8734 = DVA, Bl. 4401, vgl. Bl. 4405].

Der heilige Christophorus in der deutschsprachigen Liedtradition

Es ist immer wieder aufs neue reizvoll, der Widerspiegelung von christlichen Heiligenlegenden in der Liedüberlieferung nachzugehen. Der durch diese Festschrift Geehrte hat diesen Weg wiederholt und erfolgreich eingeschlagen, indem er beispielsweise reiche Funde zu den Liedtraditionen um den hl. Johannes von Nepomuk vorlegte.¹ Beim hl. Christophorus, den wir zum Patron dieses kleinen Beitrages wählen wollen, ist die Überlieferung keineswegs so reich, ja man könnte fast versucht sein zu sagen, der Kult dieses Heiligen habe mit Lied und Gesang überhaupt wenig zu tun. Dem ist aber nicht ganz so. Es wird sich zeigen, daß sich die einzelnen Stadien der Verehrung des Heiligen in Mitteleuropa auch in mehreren Liedern niedergeschlagen haben, die zusammenzustellen sich lohnen dürfte, weil sich daraus Einblicke in die Kultentwicklung bis zur Gegenwart eröffnen.

Fragen wir zunächst aber nach den Gründen für die relativ spärliche Überlieferung an Christophorus-Liedern, so muß vor allem darauf hingewiesen werden, daß die Christophorus-Verehrung über weite Strecken ein Bildkultus gewesen ist, d.h. die Form der Devotion war vom Visuellen her bestimmt, das heilswirksame, tägliche Anschauen des Heiligenbildes machte einen Großteil der Verehrung aus, so daß wenig Anlaß bestand, den Heiligen in die Lieddichtung einzuschließen. Außerdem ist darauf hinzuweisen, daß gerade in den Zeiten der Hochblüte geistlicher Lieddichtung eine offensichtliche Diskrepanz bestand zwischen der volkstümlichen Verehrung des hl. Christophorus auf der einen und der kirchlichen Reserviertheit gegenüber der Kultentwicklung auf der anderen Seite.²

Wir wissen heute, daß besonders auf dem Gebiet des geistlichen

Liedes mit einer starken Steuerung des Angebotes von kirchlicher Seite zu rechnen ist.³ Was die Verehrung des hl. Christophorus betrifft, dessen Legende mit recht wunderlichen Motiven durchsetzt ist, so gab es selbst in der katholischen Kirche immer wieder Gegner des Kultes. Schon im 15. Jahrhundert wollte Papst Pius II. die Christophorus-Legende aus dem Brevier fallen lassen.⁴ Zwar bringen das 16. und 17. Jahrhundert trotz des Widerstandes der Reformation gegen den Heiligen⁵ noch einmal eine Steigerung des im Mittelalter wurzelnden Kultes, aber die höheren sozialen Schichten zogen sich in der frühen Neuzeit doch mehr und mehr aus dem Kult zurück. Im Barockzeitalter setzte vorübergehend noch einmal eine gegenläufige Bewegung ein, aber im 17. und 18. Jahrhundert verliert der Heilige im Zeitalter des Rationalismus bei höhergebildeten Schichten der Bevölkerung, d. h. auch bei der Geistlichkeit, von der am ehesten eine Erweiterung des Liedangebots zu erwarten gewesen wäre, weiter an Boden⁶, so daß insgesamt gesehen keine sehr starken Impulse vorhanden waren, die zu einer ausgedehnten Legendenliedüberlieferung hätten führen können. Von daher ist es zu erklären, daß beim Thema 'Christophorus im Lied' keine allzu reiche Überlieferung in Betracht zu ziehen ist.

An den Anfang stellen wir eine Liedüberlieferung aus dem 17. Jahrhundert, die aber zweifellos dem 16. Jahrhundert angehört. Es handelt sich um ein 36-strophiges Legendenlied aus dem „Groß Catholisch Gesangbuch“ von David Gregorius Corner, Nürnberg 1631, Nr. 661.⁷ Eine zugehörige Melodieüberlieferung ist dem im gleichen Jahr erschienenen Gesangbuch Mainz-Speyer⁸ zu entnehmen. Wir drucken die gesamte Fassung unter Zugrundelegung der Textedition von J. Kehrein⁹ hier ab.

Beispiel 1:



1. Zu ehren des ewigen Vatters Sohn
vnd Sanct Christophi Martyr schon,
wir samentlich singen ein Liedlein klein.
2. Ein Mann war er groß von Staturen,
Den Namen Christi zu allen Vhren,
Trug er mit Lehren vnd mit der that.
3. Dann als ein Kirchenlehrer thut zeugen,
Der heilig Ambrosius, so nicht thut leugen,
Mit seiner Predigt bekehret hat.
4. Wol acht vnd vierzig tausendt Mann,
Die Christi Glauben genommen all an,
Im Land von Licia zu Samos.
5. Bei Tag vnd Nacht thet er stäts bettn,
Zun gfangnen Christen ist er getrettn,
Vnd sie getröstet mit worten süß.
6. Darumb dann einer auß dem Raht
Ihn ins Gsicht geschlagen hat,
Daß er gelidten mit großer Gedult.
7. Darneben hat er durch beten erlangt,
Daß sein dürr Stab zu grünen anfangt,
Acht tausendt bekehret der Heyden da sein.
8. Darumb der König gefänglich jhn nam,
Mit seinen Soldaten thet greiffen an,
Die jn gebunden han fast vnd hart.

9. Der König der thet jhn fragen bald,
Vmb seinen Namen vnd Vatterland,
Vnd wie er wer kommen daher.
10. Christophorus sprach: ich wils bekennen,
Vorm Tauff thet man mich Reprobum nennen,
Jetzund heiß ich Christophorus.
11. Auß Chanaan bin ich geboren,
dem höchsten Herrn hoch außerkohren
Zu dienen steht mir mein Hertz vnd Sinn.
12. Der König der sprach gar bald zuhandt:
Sehr nârrisch du dich so hast genannt
Nach einem gecreutzigten Menschen schlecht.
13. Derhalben sag ich dir jetzt so bald,
Daß du meinen Göttern auffopffern solt.
Da antwortet jm Christophorus:
14. Dagauss so wirst du recht genennt,
Dein Götter gemacht von Menschen Händ
Thun dich verderben vnd dein Gemein.
15. Der König fieng an zu schmeichlen sehr,
Wenn er wurd geben seinen Göttern ehr,
Wo nicht, droht jhm sein Vngnad sehr.
16. Der H. Christophorus hats veracht
Vnd ist darumb inn Kercker gelagt
Zwey hundert Soldaten auch vmgebracht.
17. Zwei Weiber in Vnzucht wol bekandt
Zu jhm inn Kercker bald wurden gesant,
Die solten jn bringen zu Sünden groß.
18. Christophorus fieng bald an zu Beten,
Zu den Gottlosen ist er getretten,
Die bald erschreckten vorm Angesicht sein.
19. Sie sagten: Begnad vns heiliger Mann,
Lehr vns dein Glauben doch nemen an
An deinen GOtt HErr JEsum Christ.

20. Der König vernambs, jhn bald thet schweren,
Wann sie sein Götter nicht würden verehren,
So solten sie sterben ein schmähhlichen Todt.
21. Sie sprachen: O König, laß machen rein
Die Strassen, vnd thu beruffen die gemein,
So du wilt, daß man Opffere fein.
22. Vnd da diß alles ist volnbracht,
Haben jhr Gürtlein jhn angelagt
Vnd sie zerrissen zu boden vnd grund.
23. Vnd sprachen den Artzten: rufft zur stund,
Daß sie ewer Götter bald machen gesund,
Aquilina drumb wirdt auffgehenckt.
24. An jhre Fluß man hieng ein Stein,
Der bald jhre Glieder zog ausser ein,
Dardurch sie selig verschieden ist.
25. Nicea vom Fewr verletzt nit ward,
Gerad man jhr das Haupt abschlagt,
Christophorus ward auch hinauß geführt.
26. Mit eysenen Ketten ward er geschlagen,
Ein glienden Helm must er thun tragen,
Auff seinem Haupt mit grosser beschwert.
27. Ein eysene Banck bracht man herbey,
Gefüllt mit fewr, Päch, Hartz vnd Bley,
Darauff man Christophorum legen thet.
28. Vnd da diß jm kein schaden zubracht,
Hat man jhn bald an Pfalen gelagt,
Den Kriegsleuten zum schawspiel gesetzt.
29. Die Pfeyle da in die Lüffte flogen,
Was wir hie singen ist nit gelogen,
Der König das selber erfahren hat.
30. Der heilig Mann blieb vnverletzet,
Darumb der König in grimmen erhitzet,
Zu sehen jhn selber bald gieng hinauß.
31. Ein Pfeyl namb jhm bald sein Gesicht,
Zum König Christophorus stracks da spricht:
'Biß morgen dann will ich seyn abgethan.
32. Vnd streich dein Augen mit meinem Blut,
So werden sie widerumb werden gut.'
Das ist geschehen nach seinem geheiß.
33. In Gottes vnd S. Christophori Nam
Der König sein Augen zu streichen fieng an,
Gar bald sein Gesicht er wider bekam.
34. Der König glaubt, vnd botte darneben,
Daß keiner im Land solt bleiben leben,
Der schmähete Gott vnd Christophorum.
35. O heiliger Christophore Martyr fein,
Bev GOtt wöllst vnser Vorbitter seyn,
Die wir dich ehren auff dieser Welt.
36. Bey Gott thu vns Genad erwerben,
In Frieden zu leben, vnd selig zu sterben
Durch Jesum Christum vnseren Herren, Amen.

Die Quelle, aus der Corner¹⁰, der 1587 zu Hirschberg in Schlesien geborene spätere Abt von Göttweig, schöpfte, ist uns nicht bekannt. Es ist anzunehmen, daß er sich auf eine verlorene schriftliche Tradition des Liedes stützte, denn sprachlich bietet das Lied kaum einen Anhaltspunkt für die Vermutung, Corner habe den Text aus der mündlichen Überlieferung seiner Zeit übernommen, was für andere Stücke seiner großen Sammlung durchaus zutrifft. Formale und inhaltliche Gesichtspunkte veranlassen uns vielmehr, das Lied eher einer schriftlichen Quelle des 16. Jahrhunderts als dem Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges zuzuweisen. Die halbe Schweifreimstrophe (Waisenterzine), in der das Lied abgefaßt ist, begegnet im Barockzeitalter seltener als im 16. Jahrhundert. Auch vom Inhaltlichen her lassen sich manche Gesichtspunkte für ein höheres Alter des Liedes gewinnen.

Das Lied überliefert nämlich keineswegs die uns heute allgemein geläufige Legende von Christophorus als dem Christusträger, sondern es berichtet ganz andere Motive aus der Vita des Heiligen: Dem Lied zufolge ist der hl. Christophorus zunächst als Seelsorger hervorgetreten, daraufhin wird er von einem König gefangengenommen, verweigert dessen heidnischen Göttern das Opfer und wirkt während seines Martyriums ein Wunder, indem er dem Heidenkönig das Augenlicht erhält. Als ungewöhnlicher Legendenzug mag auch das Stabwunder (Str. 7) erscheinen.

Mit diesen Legendenmotiven befinden wir uns noch völlig auf dem Boden der alten „Passio“ des hl. Christophorus, jener okzidentalischen Ausformung der Christophoruslegende, die wir seit dem 8. Jahrhundert im Abendland Gestalt annehmen sehen. In ihr wird dem hl. Christophorus erstmals riesige Körpergröße beigelegt, ein Motiv, das die abendländische Redaktion der Passio von dem orientalischen Ast wesentlich unterscheidet.¹¹ In Str. 2 unseres Textes wird die Kenntnis dieses Motivs bereits vorausgesetzt, aber es steht hier noch keineswegs im Mittelpunkt, und auch der spätere so wichtige Legendenzug vom Tragen des Christuskindes durch einen Strom wird in der gleichen Strophe eher beiläufig erwähnt. So besitzen wir in diesem spät überlieferten Liedtext bei Corner einen späten hochdeutschen Nachfahren der mittelalterlichen Christophoruslegende in Liedform, aus einer Zeit, in der die neue Christusträgerlegende längst ihren Siegeszug angetreten und die älteren Legendenzüge der mittelalterlichen „Passio“ zurückgedrängt hatte.

Die Neubildung – Christophorus als Christusträger – ist den Forschungen von Rosenfeld zufolge¹² aus einer naheliegenden Wortillustration des Namens Christophorus („derjenige, der Christus im Herzen trägt“) hervorgegangen. Erste Spuren dieses Motivs im Kirchenlied finden sich schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts. In dem Prosarium der Reimser Kirche ist in einer Handschrift dieser Zeit ein Hymnus auf Christophorus enthalten, der zwar auf der Passio fußt, dessen zweite Strophe aber lautet:

Conregnare Christo querens
Christoforus Christum ferens
Christum amans unice

Dum pro Christo sceleratur
Cruciari debriatur
Claro Christi calice.¹³

Die wesentlichen Legendenmotive, die für die seit dem Spätmittelalter einsetzende Christophorusverehrung in der Volksdevotion maßgebend sind, finden sich vereint in einem deutschen geistlichen Lied, das in zwei voneinander abweichenden Fassungen in Handschriften des 16. Jahrhunderts bewahrt ist. Wir drucken die beiden Texte nach der frühesten Quelle, der Liederhandschrift von Valentin Holl im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (um 1524, Bl. 164 v) (a) und nach der wenig späteren Berliner Papierhandschrift (Mgq 659, Bl. 6 v) (b) hier ab.

a

1. Sant Christoff, du vil hailiger man,
dein lob steet hoch zu preysen,
vnd wer dein pild fruw thutt schawen an,
des tags ist er beweysen,¹⁴
das hertze sein
fröhlich vnd on pein,
züchtig in allen eren
dein pett gen gott
hülff hie vnd dortt,
vmb deiner martter ere.
2. Du hast auch macht von gott gewertt,
den gächen tod vertreiben,
des Donners krafft würdt gantz verhertt
an kainen ortt zu plaiben.
Darumb auß pitt,
versag vns nit,
dein hülff als wir begeren!
Dein pett gen gott
holff hier vnd dortt,
vmb deiner martter ere.
3. Du hast noch mer der tugent groß
als vns die schrifft erzelett,
gott liebet dich seer on alle maß
vnd hatt dich außerwelet

zu seinem knecht,
du trugst in recht
vber wasser so geren.
Dein pitt gen gott
hilff hier vnd dort
vmb deiner martter ere.¹⁵

b

1. Sannt Christoffel, du vil heylicher man,
dein lob stat hoch zu preysen:
Der dein pyld thüt frtischawen an,
des tages ist der beweysen,
Das hercze sein
frölich an peyn
züchten in allen eren.
Dein bitt gegen gott
hilff hie vnd dort
durch deiner marter eeren.
2. Er hat auch mer der tugent groß,
als vns die geschriffte erzelt:
Gott liebt in seer on alle maß
vnd hat in ausserwölet
Zu ainem knecht,
er trug in recht,
so ferren über mere.
Dein bit gegen gott
hilff hie vnd dort
durch deiner marter eeren.
3. Er hat noch mer von gott begert,
den gehenden todt zu vertreiben:
Des donners krafft wirt gar verheret
an kaynem orth zu bleyben:
Darumb auß bit,
versag vns nit,
als wir deiner hülf begeren:
Dein bitt gegen gott
hilff hie vnd dort
durch deiner marter eeren.¹⁶

Der Vergleich von **a** und **b** fällt eindeutig zugunsten von **a** als der besser erhaltenen Überlieferung aus. In dieser nach dem Aufzeichnungsort Augsburg verweisenden Fassung ist die Stro-

phenfolge logischer, auch wird die Anrufung des Heiligen in der Ich-Form durchgehalten, während **b** in Str. 2 einen Umschlag in die dritte Person aufweist. Abgesehen von den durch die offensichtliche 'Handhabung' des Liedes bedingten Abweichungen ist der Sprachstand der beiden Textzeugen im übrigen identisch. In Str. 1 ist übereinstimmend von der den Kult des Heiligen maßgeblich bestimmenden Vorstellung die Rede, daß derjenige vor Gefahren sicher sei, der am Morgen das Bild des Christophorus angeblickt habe. Die Überzeugung von der apotropäischen Wirkung des Christophorusbildes ist sprachlich bereits vorgeprägt in einer mhd. Bearbeitung der Legende aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die unabhängig von der Legenda Aurea entstanden ist. Es handelt sich um ein Gedicht, von dem drei Fassungen überliefert sind. In der spätesten Fassung C (ostfränkisch, Mitte des 14. Jahrhunderts) hat die betreffende Stelle über das Patronat des Heiligen (Z. 529 - 537) folgenden Wortlaut:

Swer sin bilde sihet an
Des morgens an dem Tage vruo
Und sie andäht kert dazue
Und ez êret durch sinen willen,
Dem wil Got hie bestillen
Sine nôt und sine erbôit,
Daz er des tages in kein leit
Noch in keine houbetsünde kan
Gefalln, daz wizzet âne wân!¹⁷

Der gleiche Gedanke kehrt auch wiederholt in Versform als Bildunterschrift wieder, z. B. in lateinischer Sprache:

Christophore sancte,
Virtutes sunt tibi tantae,
Qui te mane videt,
Nocturno tempore ridet.¹⁸

Oder in deutsch:

Wer St. Christoferum alle tag früh ansicht,
Der feldt desselben tags in kainen siechtagen nicht.¹⁹

Oder:

Welher mensch ansiecht sand Christof gemalten,
Der ist des Tags vor ain pösen tod gehalten.²⁰

Die Str. 2 von a (= b, Str. 3) nimmt das Motiv von der schützenden Kraft des Christophorusbildes mit der Erwähnung der Sicherheit vor dem 'gächen' Tod nochmals auf und erwähnt dann mit dem Schutz vor Unwetter ein weiteres wichtiges Patronat des Heiligen²¹, das schon in der frühen abendländischen Verehrung, z. B. im Paris des 9. Jahrhunderts eine Rolle spielt²². In Str. 3 der Fassung a (= b, Str. 2) schließlich steht die Christusträgerlegende im Mittelpunkt.

Das Lied ist merkwürdigerweise in keinem gedruckten Gesangbuch des 16. Jahrhunderts vertreten, so daß ein Rückschluß auf die liturgische Funktion des Liedes in der kirchlichen Singpraxis nur schwer möglich ist. Immerhin muß aber das Lied in der katholischen Kirche eine gewisse Bedeutung besessen haben; anders hätten wir keine Erklärung für die Tatsache, daß das Christophoruslied in der Reformationszeit zur Grundlage einer evangelischen Kontrafaktur gewählt wurde.

Ihr Verfasser ist Hans Sachs²³, der auch sonst verschiedentlich als Verfasser reformatorischer Kontrafakturen hervorgetreten ist.²⁴ Einige seiner Umdichtungen bekannter katholischer Kirchenlieder erschienen in Form von Flugblättern²⁵; in unserem Fall bedienten sich die Publikaoren seiner Schöpfungen der Publikationsform der Flugschrift im handlicheren Oktavformat. Drei verschiedene Drucke mit der Kontrafaktur auf „Sant Christoff, du vil hailiger man“ liegen uns vor.

1. Ettliche // Gaystliche in der // Hayligen gschrift
ge= // gründte Lieder/für // die Layen zû // singen.
[Kleeblatt]. M. D. XXXIIII. 8 Bll. 8°. o. O. u. Drucker.
Bl. 7^v – 8^r: Das Lied/Sant Christoff du vil hayliger Man/
verändert vnnd Christlich Corrigiert. 3 Strr.
UB München, P. germ. 8° 1050 = Cim 38 (DVA, Bl. 5597).

2. Sanct Jacobs lied / Christ // lich gebessert. Noch ain
ander Lied/ Sanct // Christoff du vil hayliger man/ ver-
en= // dert/ Vnd Christlich Corrigiert. [Holzschnitt: Krüppel

mit Krücke und Klingelstab]. 4 Bll. 8°. Am Ende: Getrückt zû
Augsburg/durch// Hans Zimmermann. Bl. 3^v – 4^r: Ain Ander
Lied. 3 Strr.

UB München, ebd. (DVA, Bl. 5605a).

3. Sanct Jacobs Lied/ // Christlich gebessert.
[Holzschnitt: Pilger mit Stab und Muschelbut]. Am Ende:
Gedrückt durch Hans/ // Guldenmundt. 4 Bll. 8°.
Bl. 4^r – 5^v: Ein ander lied/ Sanct/ // Christoff du vil heyliger
man/ veren-/ // dert vnd Christenglich corrigiert. 3 Strr.
LB Weimar, 14,6:60°, St. 58 (DVA, Bl. 518).

Wir drucken den Wortlaut der Sachs'schen Kontrafaktur nach dem datierten Druck (1.) von 1534 ab. Die beiden anderen Augsburger bzw. Nürnberger Drucke gehören etwa in die gleiche Zeit.

1. CHriste warer sun Gottes fronn
dein lob wir ewig preysen,
wer deinen namen rüffet an,
dem thüst du hilff beweisen.
wann du bis der
ainig mitler
gen Gott den vatter Herre,
dein bitter todt
halff vnns auß not,
dir sey ewig Lob vnd Ere.
2. Gott vatter hat dir gebenn gwalt
in hymel vnd auff erde;
sünd, tod, teüfel hast du gefalt,
die hell hast du zerstörde,
des hab wir frid,
sichern zû trit,
zû Got dem vatter Herre,
dein bitter todt
halff vnns auß not,
dir sey ewig lob ere.

3. Die füll der gnad hast du on maß,
die schrift thöut zeügknuß geben;
du bists leben, warhait vnd straff
zü dem ewigen leben,
erschinst doch schlecht
gleich wie ain knecht,
trügst vnser sünde schwere,
dein bitter todt
halff vnns auß not,
dir sey ewig lob vnd Ere.

In dieser Kontrafraktur, die nach der Terminologie von W. Lipphardt²⁶ eine Toposparodie darstellt, wird der hl. Christophorus konsequent durch Jesus Christus ersetzt. Er trägt die Sünden der Welt und wird als wahrer Mittler zu Gott angerufen, tritt also somit in die Funktion des Heiligen ein, wodurch das Lied unter Beibehaltung des äußeren Rahmens eine neue Sinngebung, eine 'christliche Korrektur' erhält.

Das Zeugnis gehört bereits einer Zeit an, in der sich selbst in der katholischen Kirche eine gewisse Distanzierung zu Heiligenverehrung und Reliquienkult bemerkbar machte. Kritik an der Echtheit der Legende vom Christusträger wird laut, und Spuren dieser kritischen Haltung gehen auch in die zeitgenössische Populärliteratur ein, etwa Jakob Freys 'Gartengesellschaft' von 1556, eine berühmte Schwanksammlung, in der als Erzählung Nr. 81 die Geschichte „Von einem prediger, der sanct Christoffel so hoch lobte“²⁷ wiedergegeben ist. Unter den Zuhörern des Predigers, der sich im Lobpreis des Heiligen gar nicht genug tun konnte, befand sich auch ein kritischer Bauer, der als Spaßvogel bekannt war und der es dem wortgewaltigen Prediger mit seinen angeblichen Christophorusreliquien nicht abnehmen wollte, daß Christoffel alle anderen Heiligen überrage: „Der esel, den Joseph het, ist seliger dann sanct Christoffe; der hat Christum und sein Mütter darzü in Egypten unnd wider heraus getragen. Dem hat gott mehr gnad bewisen denn sanct Christoffel, der ihn nür über das wasser oder bach getragen.“

Ähnliche Zweifel an der Legende finden auch Eingang in die gereimten Unterschriften zu Christophorusbildern: Aus der Zeit um 1600 ist der folgende lateinische Spruch überliefert:

Christophorus Christum, sed Christum sustulit orbem:
Constiterit pedibus dic ubi Christophorus?²⁸

In die Volkssprache übersetzt lautet die Scherzfrage in einer Hausinschrift in Bad Tölz dann etwa so:

Christoph trug Christum,
Christus trug die ganze Welt.
Sag, wo hat Christoph
Damals den Fuß hingestellt?²⁹

Kehren wir zu den Liedquellen zurück. Im Barockzeitalter hat die Christophorusverehrung zeitweise wieder einen neuen Auftrieb erfahren. Das ist u. a. auf die Tatsache zurückzuführen, daß Christophorus unter den 14 Nothelfern erscheint, ein Prozeß, der sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen läßt³⁰, so daß jetzt die Ausbreitung dieses Kultes auch auf den Kult der einzelnen Heiligen selbst zurückwirkte. In Liedern auf die 14 Nothelfer hat deshalb auch der hl. Christophorus seinen Platz. Wir geben einige Proben aus diesem Umkreis wieder und beschränken uns auf die Sakrallandschaft Franken, in der die 14 Nothelfer-Verehrung eine besonders große Rolle gespielt hat.³¹ Ein altes 14 Nothelfer-Lied ist einem barocken Wallfahrtsbüchlein für Frankenthal entnommen, und zwar wählen wir drei der neun Strophen aus:

1. Wo soll ich hochbetrübte Seel
hinwenden mich, daß ich nicht fehl,
in den finstern Thälern irre,
mich mit Sünden mehr verwirre,
wer wird reichen mir die Hand,
daß ich komm ans liechte Land?
2. Heb, liebe Seel, die Aug'n empor,
Schau aus den finstern Wald hervor,
Wie der Berg in Franckenthale
als Carfunckel wirffet Strahle:
Lauff, lauff auf den Berg geschwind,
dort man GOTTes Gnade find.
3. Auf diesen Berg ein Garten zart,
ist wohl gepflanzt von edler Art,
Vierzehen weiß und rothe Rosen
Schönster massen herfür sprossen,
Weit ausbreiten ihrn Geruch,
Drum O Sünder! lauff und such.

9. Der wütige Kayser Decius
 An Risen-Blut wollt haben sein Lust,
 Siedend Bley war übergossen,
 Scharffe Pfeil auf ihn geschossen:
 Donner, Pest und Feuers-Brunst,
 St. CHRISTOPH wend ab von uns.³²

Weitere Lieder hat der fränkische Volksliedsammler Ditzfurth aus dem Wallfahrtsort Vierzehnheiligen beigebracht. Wir geben zwei Strophen eines barocken Wallfahrtsgesanges wieder, der nach der Melodie „O Maria auserkoren“ gesungen werden konnte:

1. Vierzehn Heil'gen hoch erhoben,
 Wie die Fürsten auf dem Thron,
 Herrschet nun im Himmel droben,
 Habt erlangt die Ehrenkron'.
 Ewig wird seyn eure Wohnung,
 Ohne Furcht in Christi Reich;
 Ewig währet die Belohnung,
 Seyd den Himmelsfürsten gleich.
 Wirket Wunder hier auf Erden,
 Helfet allen aus der Not;
 Laßt uns zugesellet werden
 Euch im Himmel nach dem Tod!
7. Basilisken, Schlangen, Drachen,
 Löwen, Bären, Tigertier',
 Wann sie sperren auf den Rachen,
 Von Natur sehr fürchten wir.
 C h r i s t o p h o r u s mehr wollt' meiden
 Und verfluchen alle Sünd',
 Als in der Höll' ewig leiden,
 Wo man keine Gnad' mehr find't.
 Furcht der Sünden ist der Frommen
 Erster Weg zur Seligkeit;
 Bitt' daß durch die Furcht wir kommen
 Zur gewünschten Ewigkeit!³³

Eine besondere Verwurzelung weist der Christophoruskult bis heute in den Alpenländern auf. Kirchen und Kapellen mit ihren zahllosen und nicht zu übersehenden Außenfresken, ferner Orts- und Personennamen zeugen davon. So ist wohl die Frage be-

rechtigt, ob sich nicht hier, im Zentrum der Verehrung des Heiligen und zugleich im Ursprungsgebiet seines Kultes, weitere Liedzeugnisse ausfindig machen lassen. Zumindest auf zwei Beispiele jüngerer Christophoruslieder kann hier aufmerksam gemacht werden.³⁴

Es handelt sich zum einen um ein Zeugnis aus der Volksliedsammlung von Dr. H. Commenda in Linz/Oberösterreich. Das folgende achtstrophige Lied wurde am 7. Oktober 1870 in der alten Schifferfamilie Kagerer in Gmunden/Oberösterreich aufgezeichnet und 1962 durch Ferdinand Harschetzky aus Linz-Urfahr an Dr. Commenda übermittelt. Eine Melodie ist nicht überliefert, so daß die Frage nach der möglichen Funktion des Liedes im Volksgesang offen bleiben muß. Im Mittelpunkt des Textes steht die Christusträgerlegende; in den beiden Schlußstrophen, deren letzte in der Zeilenzahl eine Abweichung zeigt, wird außerdem noch das Stabwunder des hl. Christophorus erwähnt.

1. Christophorus an dem Wasser stand
 Und lehnt sich an die Felsenwand
 In die schäumenden Wellen sah er hinab,
 Gestützt auf seinen knotigen Stab.
2. Da hörte er eine Stimme fein:
 „Kann ich hinüber getragen sein?“
 Und neben ihm an des Wassers Rand
 Ein goldgelocktes Kindlein stand.
3. Christophorus nahm das Kindlein auf,
 Hob es auf seine Schulter hinauf
 Und ging ins Wasser mit ihm hinein,
 Das möchte wohl leichte Arbeit sein!
4. Christophorus schritt gewaltig her,
 Da ward das Kindlein gar so schwer,
 Und immer schwerer ward die Last,
 Sie erdrückte den großen Christophorus fast.
5. Und wie er ans andere Ufer kam,
 Das Kindlein er von der Schulter nahm
 Und sprach: „Sag an, du Kindlein klein,
 Wie drückst du mich in das Wasser hinein?“

6. Da sprach das Kind: „Sieh einmal her,
Die ganze Welt trägst du und mehr,
Du trugest heute ohne Bedacht
Den, der Himmel und Erde gemacht.
7. Und daß du deß gewiß kannst sein,
Steck deinen Stab in den Sand hinein!“
So sprach das Kindlein und verschwand,
Er aber steckte den Stab in den Sand.
8. Und als er morgens wachte auf,
Da waren Blätter und Blüten drauf.
Wie Christophorus dies gesehen,
Da tat er gläubig von dannen gehn
Und war, wie uns berichtet ist,
Von dieser Zeit ein frommer Christ.³⁵

Das zweite Zeugnis ist ein Bruchstück aus einem größeren Christophoruslied, vielleicht auch aus einem moderneren Christophorusspiel.³⁶ Erhalten ist lediglich der Dialog zwischen dem Heiligen und dem Christknaben. Das Fragment ist im Volksliedarchiv für Wien und Niederösterreich zu finden; es stammt aus dem Schneeberggebiet. Nähere Einzelheiten über den Sammler und die Lebensumstände des Liedes sind nicht bekannt. Es fand sich lediglich der Hinweis, daß das Lied früher am 25. Juli, d. h. also am Tag des hl. Christophorus, gesungen worden sein soll.

Christophorus

1. Wer rief? Die Nacht ist wie der Tod!
Der Strom kocht weißen Gischt.
Die Sterne sind im Sturme rot,
Und keine Straße bricht
Sich durch den Strom.
Er schreit und dräut.
Wer rief mich jetzt in dieser Zeit?
2. Kind, Kind, wie bist du riesig schwer,
Trag ich mit dir die Welt einher,
Die mich zu Boden zwingt?
Das Wasser wölbt sich wie ein Dom,
Und über meine Stirn geht schon
Die Flut, mein Kind.

Christus

3. Nun bist du groß und trägst die Welt,
Und wer an Gott zerfällt,
Dem trage ich mich an.
Du trage mich, Christoforus,
Denn wer an Gottes Liebe brach,
Braucht Hilf und Weih'.³⁷

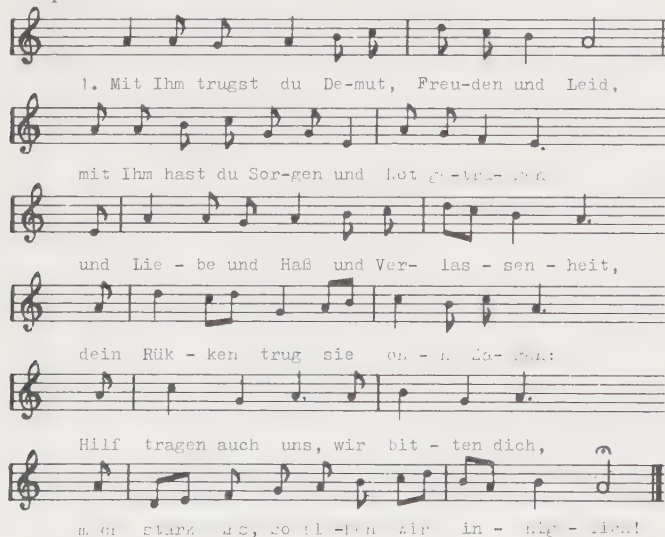
Es bleibt uns schließlich noch übrig, auf die jüngste Entwicklung des Christophoruskultes, d. h. auf die seit der letzten Jahrhundertwende zu beobachtende Geltung des hl. Christophorus als Patron des Verkehrs und insbesondere der Kraftfahrer einzugehen.³⁸ Der Heilige ist in letzter Zeit, besonders nach dem 2. Weltkrieg, zur Humanisierung des Straßenverkehrs stark gefördert worden. Diese Förderung durch die katholische Kirche geschah z. B. durch die gezielte Verbreitung von Schrifttum über den heiligen Verkehrspatron Christophorus im kirchlichen Schriftenstand³⁹ oder durch den Vertrieb von Devotionalien, z. B. Christophorusplaketten, die sehr bald auch von Angehörigen anderer Konfessionen benutzt wurden.⁴⁰ Dadurch hat Christophorus in der Gegenwart eine neue Popularität gewonnen, an der auch die kürzlich erfolgte Eliminierung des Heiligen aus dem offiziellen Kanon derjenigen katholischen Heiligen, „die wirklich gelebt haben“, nur wenig ändern konnte.

Aber den neuesten empirischen Forschungen über Heiligenverehrung in der Gegenwart zufolge⁴¹ ist dieses Ergebnis, die neue Popularität des hl. Christophorus als Verkehrspatron, doch mit einer wesentlich neuen Dimension verbunden. Es besteht nämlich heute offensichtlich ein noch stärkeres Auseinanderklaffen zwischen der katholischen und der populären Heiligenauffassung. Der neue Christophoruskult, der sich in der Benutzung einer Christophorusplakette durch Autofahrer oder in deren Teilnahme an Fahrzeugweihen offenbart, ist gewissermaßen religiös entladen und weitgehend säkularisiert. Der hl. Christophorus ist dem Profanbereich 'Verkehr' zugeordnet, und die Kenntnis seiner Legende ist keine Voraussetzung mehr für die Teilnahme an seiner Verehrung.

Die jüngste Welle der Christophorusverehrung ist daher sicher auch kein allzu günstiger Boden für das Entstehen neuer Lied-„traditionen“. Uns ist bisher nur ein Beispiel bekannt geworden,

auf das wir hier abschließend eingehen. Im Jahre 1953 wurde in Hamburg-Lohbrügge eine katholische Pfarrkirche St. Christophorus erbaut. „Man war sich kirchlicherseits von Anfang an darüber klar, daß im Lohbrügger Gotteshaus regelmäßig Fahrzeugweihen für Katholiken (und auch Protestanten, soweit sie teilzunehmen wünschen) stattfinden sollten, um dem Bedürfnis der Gläubigen entgegenzukommen... Gleich nach der Fertigstellung und Einweihung der Kirche fand 1955 die erste Autoweihe in Lohbrügge statt. Ihr Termin ist immer der dem Christophorusfest (25. Juli) nächstliegende Sonntag. Er wird in den Hamburger Lokalzeitungen, im Kirchenblatt und durch Anschlag in den Kirchen angekündigt“.⁴² W. Junraithmayr-Redl, die diese Brauchinnovation beschrieben hat, spricht in ihrem Bericht auch weiter davon, daß im Zusammenhang mit der Autoweihe am Patronatsfest in der Pfarrgemeinde auch das „Bedürfnis nach einer Christophorus-Hymne“ entstanden sei. Diesem „Bedürfnis“ halfen ein evangelischer Lehrer aus dem benachbarten Bergedorf und ein katholischer Organist aus Bielefeld ab, indem sie Text und Melodie einer neuen Christophorus-hymne schufen. Die drei Strophen waren für den Wechsel-gang zwischen Chor und Gemeinde intendiert:

Beispiel 2



1. Mit Ihm trugst du De-mut, Freu-den und Leid,
mit Ihm hast du Sor-gen und Not ge-tru-gen,
und Lie-be und Haß und Ver-las-sen-heit,
dein Rük-ken trug sie on-ni-La-ge-n:
Hilf tragen auch uns, wir bit-ten dich,
u. er stark us, so st-lan-ke in-der-Lied!

Gemeinde

2. Stark wie der Baum,
Dessen Stecken dir ward
Ein so starker Halt
Im Brausen der Flut
In Toben und Sturm, in Gewalten hart,
Es wurden nie kraftlos dir Hoffnung und Mut:
Stärk nun auch uns, wir bitten dich,
Gib Kraft uns,
Wir wünschen es inniglich!

Chor

3. Einst hast du Ihn
An das Ufer gebracht,
Ihn, der den Himmel,
Die Erde geschaffen.
Er rief dich, Er hat dich zum Fährmann gemacht,
Er gab dir Treue und Starksein als Waffen:
Laß dir treu sein auch uns, wir bitten dich,
Ihm zu dienen
Wie du, ganz inniglich!⁴³

Das Lied wurde am 25. Juli 1962 in Lohbrügge uraufgeführt und von den Gläubigen der Gemeinde beifällig aufgenommen. „Der Aufforderung, das hektographierte Liedblatt in ihrem Gesangbuch aufzubewahren, um es immer zur Hand zu haben, sind die meisten von ihnen nachgekommen“.⁴⁴ Ungeachtet des Erfolgs oder Mißerfolgs eines neuen Liedes zu einem neuen Kult erhebt sich hier doch die Frage, ob es berechtigt ist, im Zusammenhang eines solchen Vorganges ausdrücklich und mehrfach – wie es die Berichterstatterin tut – von dem „Bedürfnis der Gläubigen“ zu sprechen.

Es ist doch wohl vielmehr so, daß dieses angebliche Bedürfnis hier – wie in vielen anderen Fällen auch – durch das Wirken einer entsprechenden Initiativperson, meistens eines Pfarrers, erzeugt wurde. Und ebenso wie ein solches religiöses Bedürfnis nicht von selbst existiert, sondern vermittelt ist, ebenso wenig sind die zugehörigen Formen der Devotion 'spontan' vorhanden, sondern sie sind ebenso abhängig von Organisation, Initiative und Förderung. Das gilt nicht nur für den Christophorus-kult allgemein, sondern sicher auch für die mit ihm einhergehenden Lieder, die wir im Rahmen dieses Beitrages darstellen kann-

ten. Jedes ist auf seine Weise ein bewußt geschaffenes, mit bestimmten Bedeutungsgehalten versehen intentionales Produkt, das mit einer bestimmten Wirkungsabsicht in Umlauf gesetzt wurde. Es liegt nahe, bei Liedern dieser Art von religiöser Liedpublizistik zu sprechen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Karl Horak, Nepomuk-Lieder aus der Kremnitzer Sprachinsel, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 19 (1974) 75-107.
- ² Hans-Friedrich Rosenfeld, Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters, Abo 1937 (Acta Academia Aboensis. Humaniora X:3), S. 143; Gertrud Benker, Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol, München 1975, S. 134.
- ³ Dietz-Rüdiger Moser, Volkslieder und Volksmärchen als Mittel religiöser Unterweisung, in: Tagungsbericht Internationale Musik-kurse Kloster Steinfeld 1974, Steinfeld 1975, S. 53 – 72.
- ⁴ Rosenfeld (s. Anm. 2) S. 4.
- ⁵ Rosenfeld (s. Anm. 2) S. 3.
- ⁶ Rosenfeld (s. Anm. 2) S. 5.
- ⁷ *Groß Catholisch Gesangbuch, darin fast an die fünfhundert Alte vnd Neue Gesang vnd Ruff, in ein gut vnd richtige Ordnung, auß allen bißhero außgegangenen Catholischen Gesangbüchern zusammen getragen vnd jetzo aufs Neue Corrigirt worden. Durch P. David Gregorium Cornerum, der H. Schrift Doctorn, Jetzo Priorn auf Göttweig. Getruckt in Verlegung Georg Enders des Jüngereren Sel. Erben zu Nürnberg Ao. 1631.*
- ⁸ Vgl. Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen Bd. 2, Freiburg i. Br. 1883, Nr. 136, S. 178.
- ⁹ Joseph Kehrlein, Katholische Kirchenlieder, Hymnen und Psalmen Bd. II: Die ältesten katholischen Gesangbücher von Vehe, Leisentritt, Corner und andern, Würzburg 1860, Neudruck Hildesheim 1965, S. 210 – 212, Nr. 479.
- ¹⁰ Walter Lipphardt, Art. Corner, in: MGG 15 Suppl. (1973) Sp. 1595-1596.
- ¹¹ Rosenfeld (s. Anm. 2) S. 347 ff.
- ¹² Rosenfeld (s. Anm. 2) S. 397ff.

- ¹³ U. Chevalier, Les sacramentaires de l'abbaye de Saint-Remy, Paris 1900 (Bibliothèque liturgique, 17) S. 385, zitiert nach Rosenfeld a. a. O., S. 399.
- ¹⁴ = sicher.
- ¹⁵ Der Abdruck folgt dem Original (Kopie im DVA, Sign. M fol 2). Der gleiche Text, jedoch mit teilweise vom Original stark abweichendem Wortlaut, nach der Hs. V. Holl auch in den folgenden Quellen: Ludwig Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder Bd. 2, Stuttgart und Tübingen 1845, Nr. 306; Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, 3. Ausg. Hannover 1861, Nr. 293; Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts Bd. 2, Leipzig 1867, Nr. 1239; Franz Magnus Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877, Nr. 614 (mit rekonstruierter Melodieüberlieferung); Ludwig Erk - Franz Magnus Böhme, Deutscher Liederhort Bd. 3, Leipzig 1894, Nr. 2096.
- ¹⁶ Unser Abdruck folgt der Wiedergabe bei Wackernagel (s. Anm. 15) Nr. 1240.
- ¹⁷ Rosenfeld a. a. O. S. 518.
- ¹⁸ Rosenfeld a. a. O. S. 420.
- ¹⁹ Hs. des 15. Jahrhunderts in der LB Karlsruhe, Rosenfeld a. a. O. S. 422, Fußnote 1.
- ²⁰ Aus einem Holzschnitt vom Jahre 1500, Rosenfeld a. a. O.
- ²¹ Vgl. Benker (s. Anm. 2), S. 139.
- ²² Rosenfeld a. a. O. S. 82.
- ²³ Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts Bd. 3, Leipzig 1870, Nr. 86.
- ²⁴ Rolf Wilh. Brednich, Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts Bd. 1, Baden-Baden 1974 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, 55), S. 41.
- ²⁵ Id. Bd. 2, Baden-Baden 1975, Nr. 105-106, Abb. 26-27.
- ²⁶ Walther Lipphardt, Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 12 (1967). S. 104-111, s. S. 105.
- ²⁷ *Jakob Freys Gartengesellschaft*, hrsg. von Johannes Bolte, Tübingen 1896 (Bibliothek des Literarischen Vereins, 209), Nr. 81, S. 222.
- ²⁸ Konrad Richter, Der deutsche St. Christoph, Berlin 1898 (Acta Germanica 5), S. 223.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ A. Wrede, Art. Christophorus, hl., in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. 2 (1929/30), Sp. 65 - 72, s. Sp. 69.

- ³¹ Vgl. z. B. Sigmund von Pölnitz, *Vierzehnheiligen. Eine Wallfahrt in Franken, Weißenhorn* 1971.
- ³² *Rosen und Lilien Deß Franckenthalischen Lust-Gartens, Das ist: Außzug andächtiger Litaneyen und Gebettern . . . , Bamberg 1739*, Lied Nr. 1. Der Hymnus auf die 14 Nothelfer wird auch wiedergegeben von J. Hack, *Der christliche Bilderkreis*, Schaffhausen 1856, S. 283.
- ³³ Fr. W. Frh. von Ditzfurth, *Fränkische Volkslieder* Bd. 1, Leipzig 1855, S. 70 f., Nr. 82.
- ³⁴ Ich verdanke sie der freundlichen Vermittlung meines Freiburger Kollegen Dr. Dietz-Rüdiger Moser, dem ich dafür sehr zu Dank verpflichtet bin. Die Texte traten bei der systematischen Durchforstung der Regionalarchive des Österreichischen Volksliedwerkes zutage.
- ³⁵ Sammlung Dr. H. Commenda, Linz, Sign. X/5/4.
- ³⁶ Einen älteren Spieltext hat Leopold Kretzenbacher kürzlich mitgeteilt: Das „Komödie Buch über das Leben des heil. Christoph“. Ein bisher ungedrucktes Volksschauspiel-Bruchstück aus der Steiermark, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 20 (1975), S. 133 - 150.
- ³⁷ *Volksliedarchiv für Wien und Niederösterreich*, Wien, Sign. 506/116.
- ³⁸ Vgl. Benker (s. Anm. 2), S. 141 ff.; Edgar Krausen, *Der Strukturwandel in der Christophorusverehrung*, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1957, S. 57-66; ders., *Zum Strukturwandel in der Christophorusverehrung*, ebda. 1961, S. 171 - 172, usw.
- ³⁹ Beispiele für solche Schriften: Pius Fischer OSB, *Unsere Auto Schutzpatrone*, München: Verlag Herold, 1966; Joh. Ev. Gehrler, O.F.M.CAP., *Komm gut heim. Unsere Reisebegleiter: der hl. Erzengel Raphael und der hl. Christophorus*. Linz/Wien/Passau: Veritas-Verlag (1974).
- ⁴⁰ Lothar Rudolph, *Stufen des Symbolverstehens auf Grund einer volkskundlichen Untersuchung in Berlin über drei Symbolformen (Christophorus, Hahn, Johanniterkreuz)*, Berlin 1959 (*Kirchengeschichtliche Studien*, 1).
- ⁴¹ S. bes. Gottfried Korff, *Heiligenverehrung in der Gegenwart. Empirische Untersuchungen in der Diözese Rottenburg, Tübingen 1970* (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes der Universität Tübingen 29), vor allem S. 107 - 111.
- ⁴² Wilhelmine Jungraithmayr-Redl, *Die Autoweihe zu St. Christophorus in Hamburg-Lohbrügge. Ein Beitrag zur religiösen Großstadtvollskunde*, in: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 7 (1963), S. 29-41, s. S. 32 und 34.
- ⁴³ Ebda. S. 37.
- ⁴⁴ Ebda. S. 38.

Die hl. Cäcilia in Legende, Darstellung und Brauchtum

Ein volkskundlicher Beitrag über die Patronin der Musiker und Sänger

Der hl. Jungfrau und Märtyrin Cäcilia wurde bereits im Altertum von der morgenländischen und der abendländischen Kirche große Verehrung zuteil. Seit der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts ist ihre Verehrung in der römischen Kirche nachweisbar. Die hl. Cäcilia zählt somit zu den frühen Heiligen der katholischen Kirche, die bis zum heutigen Tage in der volkstümlichen Verehrung lebendig und bedeutend geblieben sind. Seit Papst Gregor d. Gr. (um 600) werden die hervorragendsten Heiligen im Meßkanon namentlich angeführt und dadurch besonders hervorgehoben. Die hl. Cäcilia zählt zu diesen kanonisierten Heiligen. Die im römischen Missale genannten Kanon-Heiligen aus den verschiedenen Berufen, Ständen, Völkern und Geschlechtern sollten den universellen, weltweiten katholischen Charakter der Kirche Jesu Christi unterstreichen.

Im Laufe der Jahrhunderte haben die Baukunst und die Malerei zur Verherrlichung Cäcilias beigetragen, Dichter besangen sie in begeisterten Hymnen, Tonkünstler widmeten ihr Werke. Die Musik ehrt die Heilige bis zum heutigen Tage als ihre Patronin, Musikvereine führen ihr Bild auf den Fahnen.

1. REICHER LEGENDENSCHATZ

Über das Leben und den Tod der frühchristlichen Märtyrin Cäcilia fehlen zuverlässige historische Zeugnisse bzw. Daten. So war auch das Todesjahr der Heiligen viel umstritten. Die ältere Forschung nannte das Jahr 177 als Todesjahr, also die Zeit der Christenverfolgung unter Kaiser Marc Aurel (161 – 180). Andere Forscher meinten wieder, Cäcilia habe unter

Kaiser Valerian (um 258) oder Diokletian (um 304) den Märtyrertod erlitten. Heute wird allgemein angenommen, daß der Tod der hl. Cäcilia in die Regierungszeit des Kaisers Alexander Severus (222 – 235) und des Papstes Urban I. (222 – 230) fällt.¹ Danach lebte Cäcilia in der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts. Sie soll aus dem alten und berühmten römischen Patriziergeschlecht der Cäcilier abstammen, die im alten Rom die höchsten bürgerlichen und militärischen Würden bekleideten. Das herrliche Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia in Rom zeugt bis zum heutigen Tage von der Bedeutung dieser römischen Adels-Familie.

Die Märtyrer-Akte (Passio) der hl. Cäcilia sind rein legendär im 4. bzw. 5. Jahrhundert entstanden. Die Passio basiert auf der Gründungslegende der Titelkirche der Cäcilia in Trastevere in Rom. Der Inhalt der Legende ist kurz folgender: Nach römischer Sitte wurde von den Eltern der Cäcilia der vornehme römische Patrizier Valerian als ihr Verlobter und Bräutigam auserwählt. Der heidnische Valerian und sein Bruder Tiburtius² wurden von Cäcilia für das Christentum gewonnen und in der Folge von Papst Urban, der sich wegen der Christenverfolgungen in den Katakomben an der Via Appia verborgen hielt, getauft. Cäcilia überredete außerdem ihren angetrauten Bräutigam zur ehelichen Enthaltsamkeit.³ Der Stadtpräfekt Turcius Almachius ließ die beiden christlichen Brüder enthaupten. Der mit der Exekution beauftragte römische Henker Maximus wurde auf dem Weg zur Hinrichtungsstätte bekehrt und starb später ebenfalls als Märtyrer. Die Reliquien der Brüder Valerian und Tiburtius befinden sich heute in der Titelkirche St. Cäcilia

in Trastevere in Rom. Seit der Mitte des 5. Jahrhunderts wird ihr Fest am 14. April gefeiert.

In der Folgezeit bekehrte Cäcilia zahlreiche Heiden. Die Legende spricht von 400 Neubekehrten, die von Papst Urban im Hause der Cäcilia getauft wurden. Während der Kaiser Alexander Severus auf einem Feldzug in Persien war, ging der römische Präfekt und Stadtvorsteher Almachius in aller Strenge gegen die Christen vor und ließ zahlreiche Todesurteile vollstrecken. Die wegen ihres Reichtums und Adels hochangesehene Römerin Cäcilia ließ Almachius nicht öffentlich hinrichten, sondern befahl, sie im eigenen Hause und zwar im Baderaum, durch übersteigerte Hitze und Dämpfe zu ersticken. Da aber der Tod nicht eintrat, sollte ein Scharfrichter Cäcilia enthaupten. Der Liktor versuchte vergeblich, sie durch drei Schwerthiebe (nach römischem Recht waren nur 3 Schwertstiche erlaubt) zu enthaupten. Der Legende nach soll Cäcilia noch drei Tage gelebt haben. Papst Urban bestattete die Märtyrin in der Calixtus-Katakombe an der Via Appia. Als Jahreszahlen dieses Ereignisses werden die Jahre 229, 230 oder 232 genannt.

Als älteste Quelle der Cäcilia-Verehrung wird das aus dem Beginn des 5. Jahrhunderts stammende Martyrologium Hieronymianum genannt, in dem das römische, afrikanische und syrische Martyrologium verarbeitet und zusammengefaßt sind. Die Verehrung muß also bereits früher stattgefunden haben. Seit der Zeit um 450 wird das Fest der später kanonisierten hl. Cäcilia am 22. November begangen. Der 22. November ist der Jahrestag der Einweihung der Cäcilien-Kirche in Trastevere. Die hl. Cäcilia wurde also mit der Stifterin dieser Titel-Kirche identifiziert. Das älteste Zeugnis dieser Cäcilia-Kirche stammt aus dem Jahre 499. Im Boden dieser Titel-Kirche befindet sich eine Inschrift mit dem Namen der Heiligen. Für die Datierung wird das 4. bzw. 5. Jahrhundert genannt. Die drei römischen Sakramentarien (Leonianum, Gelasianum und Gregorianum) nennen für den 22. November eine Festmesse zur hl. Cäcilia. Die Itinerarien und Pilgerbücher aus dem 6. und 7. Jahrhundert berichten von den Grab-Besuchen der Christen in der Calixtus-Katakombe.

Papst Paschalis I. (817 – 824) ließ im Jahre 821 das Katakombengrab der hl. Cäcilia (ebenso auch die Gräber der Brüder Valerian und Tiburtius und des Maximus) öffnen und fand den unverwesten Leichnam vor. Der Papst ließ eine Urkunde

über den Befund der Leiche abfassen, bettete den Leichnam in einen Marmor-Sarg um und übertrug diesen in die Cäcilien-Kirche nach Trastevere. Die Gebeine des Valerian, Tiburtius und Maximus wurden ebenfalls dort neu beigesetzt.

Im Jahre 1599 wurde die Kirche baulich verändert und erneuert. Dabei fand man die leiblichen Überreste der hl. Cäcilia und der übrigen Heiligen wieder auf. Kardinal P. Sfondrato ließ den Sarg der hl. Cäcilia öffnen und fand den Leichnam unverwest vor. Ein offizieller amtlicher Bericht kündet von diesem wunderbaren Ereignis. Der berühmte italienische Künstler und Plastiker Steffano Maderna schuf aus diesem Anlaß eine Marmor-Statue der hl. Cäcilia, die übersetzt folgende Inschrift trägt: *„In diesem Marmor stelle ich das Bild der hl. Jungfrau Cäcilia dar, in derselben Lage, wie ich sie selbst unverseht in ihrem Sarge gesehen habe. Steffano Maderna.“*⁴

Die Berichte über das Leben und den Tod der hl. Cäcilia sind in erster Linie also ein beschaulicher Legendenstoff. Auch aus den archäologischen Zeugnissen der Katakomben-Forschungen, der Kirche in Trastevere, der alten Martyrologien und Sakramentarien kann nichts Zuverlässiges nachgewiesen werden. Die Überlieferung hat das Leben und den Tod der hl. Cäcilia so umfangreich ausgeschmückt, daß es nicht mehr möglich ist, Legende und Historie auseinanderzuhalten. Die mehr oder weniger historischen „Acta“ und „Passiones“ der Märtyrer wurden in den Legenden dichterisch überarbeitet und ausgeschmückt. Mangels historischer Nachrichten wurde die Heiligen-Vita mit wunderbaren und märchenhaften Motiven ausgemalt. Die Bedeutung und Verbreitung der Legenden beruht vor allem auf der Heiligenverehrung. Der Brauch der christlichen Kirche, am Jahrestag der Heiligen beim Gottesdienst die Lebens- und Leidensgeschichte des betreffenden Märtyrers oder Heiligen zu verlesen, hat die Bildung von Legenden, zumal für solche Heilige, für die keine beglaubigten Viten vorlagen, auf das stärkste gefördert. Diese Feststellung trifft im Falle der hl. Cäcilia voll zu. Ich komme auf verschiedene Legenden-Varianten im weiteren noch mehrmals zurück.⁵

Die Legenden sind die Frucht einer jahrhundertlang dauernden Entwicklung der christlichen Mythologie von den Tagen der frühen Kirchenlehrer an bis in die Gegenwart herauf. Ab dem späteren Mittelalter ist als wichtigstes Quellenwerk für die Legenden die klassische Legenden-Sammlung „*Legenda au-*

rea“ des Jacobus de Voragine (1230 – 1298) zu nennen. Der Dominikaner und Erzbischof von Genua Jacobus de Voragine hat die „*Legenda aurea*“ im Jahrzehnt von 1263 – 1273 geschrieben. In diesem Werk ist die ganze damalige Hagiographie und Legendenüberlieferung vereint. Dieses wichtige Quellenwerk auch für die Plastik und Malerei in Bezug auf die Darstellung der Heiligen macht die Interpretation vieler Heiligen-Bilder und -Tafeln erst möglich.⁶ Hier seien noch einige jüngere Legendenbücher genannt, die im Volke sehr verbreitet waren, ja vielfach die einzigen Bücher bildeten, die immer wieder in die Hand genommen wurden und so die Legendentradition der Heiligen lebendig erhalten haben. Die in den Anmerkungen angegebene Seitenzahl bezieht sich auf die Beschreibung der hl. Cäcilia. Die Abbildungsnachweise sind aus ikonographischem Interesse genannt.⁷

2. BILDICHE DARSTELLUNG DER HL. CÄCILIA

Nach Ferdinand Haberl⁸ findet sich die älteste Darstellung der hl. Cäcilia in der Kirche Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna, wo sie im Chor der Jungfrauen abgebildet ist. Das Fresko stammt aus dem Jahre 570. Auf einem Wandgemälde aus dem 9. Jahrhundert in der Calixtus-Katakomben, der ersten Grabstätte der Heiligen, ist Cäcilia in adeliger Gewandung dargestellt. Eine weitere frühe ikonographische Darstellung der hl. Cäcilia findet sich im Zwiefaltener Martyrolog aus dem Jahre 1162.⁹ Die Abbildung zeigt, wie ein Engel ihr und Tiburtius Rosenkränze aufsetzt. Ein Glasfenster in St. Kunibert in Köln, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, zeigt die hl. Cäcilia bereits mit den charakteristischen Märtyrer-Attributen: Schwert, Buch und Krone. Ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert datieren 18 Wandgemälde in drei Reihen an der Nordseite des Chores der Cäcilienkirche in Köln. Die Fresken illustrieren in der Art einer Bilder-Bibel die Legende der hl. Cäcilia. Die Sakristei der Karmeliterkirche in Florenz ist mit einem ähnlichen Fresken-Zyklus bemalt. Diese Gemälde stammen aus dem 14. Jahrhundert. In einer Szene des Hochzeitsmahles begegnet uns zum 1. Mal die Darstellung eines Orgelspielenden Musikers. Mit dem Attribut des Buches ist die hl. Cäcilia auf einem Glasgemälde aus der Zeit um 1340 im Dom zu Gurk abgebildet.

In den Offizien in Florenz wird eine Altartafel mit Szenen aus dem Leben der hl. Cäcilia gezeigt. Das Werk stammt aus dem frühen 14. Jahrhundert. Der italienische Meister ist unbekannt und unter dem Namen „*Cäcilien-Meister*“ in die Kunstgeschichte eingegangen. Seit dem späten Mittelalter häufen sich die Darstellungen der hl. Cäcilia mit dem bis heute am charakteristischsten gebliebenen Attribut der Orgel bzw. eines anderen Musikinstrumentes. Dies hängt mit dem seit dem 15. Jahrhundert nachweisbaren Musik-Patrozinium (darauf komme ich noch ausführlich zurück) zusammen. In nachmittelalterlicher Zeit ist die Orgel (zuerst eine Hand-, später eine Standorgel) das häufigste, im Barock und später das einzige Attribut der hl. Cäcilia in der Kunst.

Zum wohl bekanntesten Cäcilien-Bild des frühen 16. Jahrhunderts zählt das Meisterwerk von Raffael aus dem Jahre 1514 in der Pinakothek in Bologna, das als Altarbild für die Kirche San Giovanni in Monte gedacht war. Das Bild zeigt Cäcilia umgeben von den Heiligen Paulus, Johannes, Augustinus und Magdalena, die Glaube, Liebe, Wissen und Buße versinnbildlichen wollen: „*Traumverloren, in Seligkeit gebannt zum Himmel blickend, lauscht sie den singenden Engeln und vergißt alle irdische Musik. Ihrer Hand entfällt die kleine Orgel und weitere Musikinstrumente liegen zerbrochen zu ihren Füßen.*“¹⁰ Symbolhaft soll der Sieg der himmlischen Liebe über die irdische mit dem Sieg der himmlischen Musik über die irdische zum Ausdruck gebracht werden. Diese Grundidee der Erhabenheit der kirchlichen Musik über die weltliche haben zahlreiche weitere bekannte Künstler thematisch aufgegriffen und ähnliche Cäcilien-Bilder geschaffen und somit Cäcilia als Patronin der Kirchenmusik bestätigt. Von Lukas von Leyden (1. Hälfte des 16. Jahrhunderts) stammt ein bekanntes Bild, das Cäcilia als Orgelspielerin darstellt. Ähnliche Bilder haben u. a. die bekannten Künstler Carlo Dolci, Carlo Saraceni, auch Carlo Veneziano genannt, Peter Paul Rubens, Francisco de Zurbarán im 17. Jahrhundert geschaffen. Von Domenico Zampieri (1581 – 1641), Domenichino genannt, sind sechs verschiedene Darstellungen der hl. Cäcilia als Musikpatronin bekannt, auf einem (es befindet sich im Louvre) spielt sie Cello und ein Engel hält das Notenblatt. Als frühe österreichische Cäcilienabbildungen nennt Joseph Braun¹¹ den Flügel eines Triptychons aus dem frühen 17. Jahrhundert in der Schloßkapelle zu



Abb. 1 Hl. Cäcilia. Ende 19. Jahrhundert.
Anonym. Litographie (13,5 × 9,5 cm); ge-
druckt bei Gebr. Benziger, Einsiedeln; Hall in
Tirol, Sammlung Hohenegg. Foto: Walter
Meixner, Innsbruck.

Mauterndorf (Standorgel, vor der die Heilige sitzend spielt) und eine Retabelfigur von 1765 in St. Peter zu Salzburg (mit Handorgel).

In den zahlreichen barocken Kirchen Tirols finden wir häufig die Darstellung der hl. Cäcilia als Patronin der Kirchenmusik. Als besonders schönes Beispiel sei das Deckenfresko über der Orgelempore im Brixner Dom vom Tiroler Künstler Paul Troger (1698 – 1762) genannt. Der Platz für diese vielfachen Cäcilien-Darstellungen ist in der Regel der Chorraum bzw. die Orgelempore.

Als generelle Attribute der hl. Cäcilia können zusammenfassend also genannt werden: Palme, Buch, Krone und Schwert. Attribute individuellen Charakters sind Orgel bzw. andere Musikinstrumente, wie z. B. Geige, Baßgeige, Cembalo, Cello, Harfe, Laute usw. und Kranz aus Blumen. Letzteres Kennzeichen geht ebenfalls auf die Cäcilienlegende zurück. Der Kranz stellt den Blumenkranz dar, den ein Engel ihr wie auch ihrem Bräutigam Valerianus überreichte, als dieser nach seiner Bekehrung und Taufe zu Cäcilia zurückgekehrt war. Dieser Kranz, der einen wundersamen Duft ausströmte, war auch der Anlaß, daß der Bruder des Valerianus, Tiburtius, sich zu Papst Urban begab und sich von ihm taufen ließ.¹²

Seltener ist die Darstellung der hl. Cäcilia als Märtyrin in der Art des bereits genannten Marmor-Denkmal von Steffano Maderna: mit ausgestreckten Armen auf dem Antlitz am Boden liegend, mit tiefen Wunden am Hals (Enthauptung) oder die Szene der Enthauptung selbst.

3. RELIGIÖSES UND PROFANES BRAUCHTUM

Die Bedeutung der hl. Cäcilia bzw. ihre Verehrung spiegelt sich u. a. konkret und ausdrucksstark im volkstümlichen religiösen und weltlichen Brauchtum wieder und lebt in diesem vielfältig fort. Einen besonderen Schwerpunkt hat dabei verständlicherweise das religiöse Brauchtum eingenommen, das in den letzten Jahrzehnten im Zuge der allgemeinen religiösen Krisis, deren Gründe hier nicht weiter ausgeführt werden können, stark in den Hintergrund gedrängt wurde. Um so erfreulicher ist die Feststellung, daß das mit dem Fest der hl. Cäcilia zusammenhängende nicht-religiöse

Brauchtum, wie z. B. die landauf landab vermehrt stattfindenden Cäcilien-Feiern, bereits volkstümliche Formen annimmt.

a) Cäcilia wird Patronin der Kirchenmusik

„Vielleicht ist keine Schutzpatronin in der Welt zu ihrem Amt unschuldiger gekommen als Cäcilia, die Schutzpatronin der heiligen Tonkunst. Sie kam dazu, weil sie auf die Musik nicht achtete, ihre Gedanken davon abwandte und, mit etwas Höherem beschäftigt, sich von ihren Reizen nicht verführen ließ.“ Dieses Zitat stammt von Johann Gottfried Herder (1744 – 1803)¹³, der sich im Jahre 1793 in der 5. Sammlung seiner „Zerstreuten Blätter“ im Beitrag „Cäcilia“ mit diesem Thema befaßte.

Die Frage, wie die hl. Cäcilia zu ihrem Patronat kam, läßt sich historisch nicht klar nachweisen. Seit dem Ende des Mittelalters erscheint die hl. Cäcilia als Patronin der Musik, vor allem der kirchlichen bzw. geistlichen Musik, der Musica sacra. Die Verknüpfung von Legende, Mißverständnisse bei der Übersetzung von Textstellen aus den „Acta Sanctorum“, prunkvolle musikalische Aufführungen bei ihrem Feste, Abbildungen der hl. Cäcilia auf Grundlage der Legenden waren die Hauptbeweggründe und der Anlaß, sie zur Patronin der Musik zu erwähnen. In einem altdutschen Text aus dem 12. Jahrhundert¹⁴ wird in einer Bemerkung, daß nämlich die Gebete der hl. Cäcilia wie süßer Orgel-Klang sich zu Gott erhoben haben, erstmals auf die Musik hingewiesen.

Die Legende, daß Cäcilia die Orgel erfunden haben soll, geht auf eine Textstelle in den Märtyrin-Akten zurück, in welcher Musik erwähnt wird. Diese Textstelle ging dann in das Festoffizium über und lautet: „*Cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat, Domine, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar; d. h.: Unter dem Klang der Instrumente (nämlich beim festlichen Hochzeitszug aus dem elterlichen Haus) betete die Jungfrau Cäcilia im Herzen: Bewahre, o Gott, meinen Leib und meine Seele unbefleckt, damit ich nicht zu Schanden werde.*“¹⁵ Diese Textstelle gab wohl den Anstoß, das Fest der Heiligen mit musikalischen Darbietungen zu feiern bzw. Cäcilia sodann zur Schutzherrin der Kirchenmusik zu erklären. Nach anderen Legendenmotiven hat Cäcilia selbst nicht musiziert, soll aber

oftmals himmlische Gesänge gehört haben. Damit sollte die wunderbare Harmonie ihrer Seele hervorgehoben werden. Eine weitere Legende berichtet, daß Cäcilia durch einen Kuß ein stummes Kind zu einem berühmten Sänger gemacht hat.¹⁶

Die Textstelle „*cantantibus organis*“ wurde in der Übersetzung bedeutungsmäßig vielfach auch eingeengt und das Wort „*organum, organa, Ablativ: organis*“ nicht mit „*Instrumente*“ ganz allgemein, sondern mit „*Orgel*“ übersetzt. Das Wort Orgel kommt vom griech. *organon*, d. h. Werkzeug oder Instrument und bedeutete im Altertum jedes Musikinstrument ganz allgemein. So entstand später die Übersetzung: Während sie auf der Orgel spielte, besang sie Gott. Dieser Fehler gehe auf einen Holländer zurück. Holland sei auch das Land gewesen, wo Cäcilia bereits im frühen Mittelalter erstmals als Schutzheilige der Musik, besonders der Kirchenmusik, verehrt wurde. Von Holland aus habe sich dieses Patronat über ganz Europa verbreitet.¹⁷

Im Legendenbuch des Beat Rohner findet sich eine Stelle, die besagt, daß Cäcilia selbst musizierte: „... aber weit entfernt, mit ihren Kenntnissen und Fähigkeiten glänzen zu wollen, liebte sie es vielmehr, mit Christus, ihrem himmlischen Bräutigam, in stiller Einsamkeit und Verborgenheit zu verkehren und ihre große Fertigkeit in der Musik zu seinem Lobe zu verwenden.“¹⁸ Bei Franz de Paula Zenotty lesen wir: „Sie war in den schönen Wissenschaften wohl bewandert ... Sie betete gerne und andächtig, sang mit ihrer lieblichen Stimme geistliche Lieder, die sie mit einem Musikinstrumente begleitete ...“¹⁹

Aus dieser umfangreichen Legenden-Tradition wird verständlich, daß die hl. Cäcilia zur Patronin der kirchlichen Musik schlechthin wurde und damit aber auch Schutzpatronin der Kirchenchöre, Liedertafeln, Musikvereine, Musiker, Blaskapellen, Instrumentenbauer und Sänger. Der Vollständigkeit halber seien hier aber auch die weiteren Patrone der Musiker bzw. der Musik ganz allgemein genannt. Sie spielen jedoch im Vergleich mit der hl. Cäcilia eine untergeordnete bzw. lokal stark eingeschränkte Rolle: Alderich (Bischof von Mans – 7. 1.), David (28. 12.), Germanus (Patriarch von Konstantinopel – 12. 5.), Germanus (Bischof von Paris – 28. 5.), Odo (Abt von Cluny – 18. 11.), Arnold (griech. Sänger und Harfenspieler – 18. 7.), Benedikt (12. 1.), Dunstan (Erzbischof von Canterbury – 19. 5.), Genesisius (25. 8.), Gregor d. Große (12. 3.), Johannes der

Täufer (24. 6.), Julianus (29. 1.) Papst Leo d. Große (11. 4.) und Papst Leo IX (19. 4.).²⁰ Dietrich Heinrich Kerler führt auch noch Ortspatronate der hl. Cäcilia über folgende Städte bzw. Orte an: Alby, Blois, Neckarsteinach und Verden.²¹

b) Cäcilia als Personen- und Taufname

Die Bedeutung und Beliebtheit eines Heiligen spiegelt sich u. a. auch in der Personennamen- und Taufnamengebung²² wider. Diese Namen-Gebung ist seit jeher landschaftsweise und zeitlich starkem Wandel unterworfen, so daß man in der Personen- bzw. Taufnamengebung immer schon Modewellen bzw. Modetrends feststellen kann. Dies gilt in verstärktem Maße für die heutige Zeit. Waren nach dem Mittelalter z. B. Namen aus der alten deutschen Dichtung und Sage, wie z. B. Dietrich, Hildebrand usw. besonders beliebt, wurden später verschiedene Heilige, deren Verehrung besonders aktuell war, in der Personen- und Taufnamengebung bevorzugt. Die Heiligengestalten bildeten zweifellos die wichtigsten Namensgeber. Lokal-Heilige, wie in Tirol z. B. die hl. Notburga und der hl. Romedius²³, spielen dabei eine ganz besondere Rolle. Heute kann man bei der Durchsicht von Vornamenverzeichnissen zahlreiche Modenamen feststellen, die ihr Vorbild nicht mehr im Heiligen-Kalender, sondern im Marktwert einer bestimmten Persönlichkeit, wie z. B. aus dem Bereiche des Film, des Sports, des Schlagers, der Politik usw. haben. Häufig sind es dann auch Verballhornungen von Heiligennamen, wie z. B. Sandra, Kathia, Anja, Marja usw. Aber auch reine Phantasie-Namen haben sich bereits den Namen-Markt erobert, wie z. B. Anke, Jasmin, Ayse, Marina, Alen, Sascha usw.

Der Name Cäcilia ist lateinischen Ursprungs und geht auf den altrömischen Geschlechternamen *Caecilius* zurück. Das Wort selbst leitet sich von lateinisch *caecus*, d. h. blind, ab. Eine volksetymologische Deutung des Namens Cäcilia finden wir im Buch „*Legenda aurea*“: „*Caecilia ist soviel wie coeli lilia, Himmelslilie; oder caecis via, ein Weg den Blinden; oder es kommt von coelum, Himmel und lya, die Wirkende. Oder es heißt caecitate carens, die der Blindheit mangelt. Oder es kommt von coelum, Himmel und leos, Volk. Sie war eine Himmelslilie durch ihre jungfräuliche Schamhaftigkeit; oder sie war Lilie genannt, weil sie an sich hatte die weiße Farbe*

*der Reinheit, den Glanz guten Gewissens, und den Duft guten Rufes. Sie war ein Weg den Blinden, durch ihr gutes Beispiel...*²⁴

Kurzformen des Namens lauten: Cilli, Zilli, Zilla; französisch lautet der Name Cécile, englisch Cecily.

Die Verehrung der hl. Cäcilia trug sicherlich dazu bei, daß der Personen-Name ab dem 15. Jahrhundert stark verbreitet war. Den Beliebtheitsgrad von anderen weiblichen Vornamen, wie z. B. Katharina, Barbara, Maria, Margarethe usw. hat der Name Cäcilia jedoch nie erreicht. Heute begegnet uns der Personen- bzw. Taufname Cäcilia nur mehr selten. Die Vornamenverzeichnisse der Neugeborenen der Stadtgemeinde Innsbruck z. B. weisen für das Jahr 1977 keine einzige Cäcilia aus. Im Informationsblatt des Statistischen Amtes an die Presse wurde diese Tatsache so formuliert: *„So kam z. B. die hl. Cäcilia sang- und klanglos unter die Räder, denn kein einziges Mädchen wurde im verflossenen Jahre auf diesen einst so gern beanspruchten Namen getauft.“* Das gleiche Ergebnis zeitigte auch das Jahr 1960. Der Bericht über die Vornamen des Jahres 1960 wurde mit der Überschrift *„1960 – ein Jahr ohne Ignaz, Anton und Cäcilia“* veröffentlicht.²⁵ Im Jahre 1959 *„fungierte“* der Name Cäcilia *„als ausgesprochener Solist“*.²⁶ Die für Innsbruck nachgewiesene seltene Namengebung auf den Namen Cäcilia dürfte aber auch landesweit zutreffen.

c) Cäcilien-Vereine und Cäcilianismus

Schon frühzeitig bildeten sich Vereine zur Pflege der kirchlichen Musik, die sich die hl. Cäcilia zur Schutzherrin erwählten und ihre Vereinsfahnen mit dem Bild der Heiligen zierten. Als erster begründete Palestrina (1514 – 1594) einen Verein der hl. Cäcilia und zwar in Form einer Bruderschaft zur Pflege des Kirchenliedes. Durchschlagende Bedeutung erlangten die Cäcilien-Vereine erst im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem sogenannten *„Cäcilianismus“*.²⁷ Darunter verstehen wir die nach der hl. Cäcilia benannte katholische, kirchenmusikalische Reformbewegung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die in der a cappella-Polyphonie Palestrinas und seiner Zeit das Ideal von Kirchenmusik verwirklicht sah und ihre Forderung entsprechend danach ausrichtete. Die Reformbewegung erstreb-

te die liturgische Vertiefung der Kirchenmusik im Gegensatz zu den säkularisierten kirchenmusikalischen Formen und Auffassungen der Zeit. Die Bewegung hat ihre Vorläufer bereits im 16. Jahrhundert. Das Konzil von Trient (1545 – 1563) hatte bereits die Abgrenzung der Kirchenmusik gegenüber der Profanmusik gefordert. Die *„Caecilien-Bündnisse“* in Wien, Passau und München im 18. Jahrhundert bemühten sich vehement in diesem Sinne. Den entscheidenden Durchbruch verdankt der Cäcilianismus jedoch Franz Xaver Witt (1834–1888), der mit der Konstituierung des Allgemeinen Cäcilienvereines für die Länder deutscher Zunge (ACV) im Jahre 1868 die umfassende kirchenmusikalische Organisation zur Durchführung der Reform schuf und der Bewegung über Bayern hinaus allgemeine Geltung verschaffte. Witt ging in Rede, Schrift und eigenen musikalischen Werken an die Reform der Kirchenmusik. Witts Bestrebungen fanden die Unterstützung Roms (Approbationsurkunde des Papstes Pius IX. vom 16. 12. 1870) und wurden nach seinem Tode zum wesentlichen Gedankengut der verpflichtenden kirchenmusikalischen Bestimmungen. Witt hatte bereits im Jahre 1867 auf der Katholikenversammlung in Innsbruck vergeblich die Gründung des ACV für Deutschland, Österreich und der Schweiz versucht. Witt steht richtungsweisend am Anfang der neueren kirchenmusikalischen Entwicklung. Pflege und Verbesserung des deutschen Kirchenliedes war das Programm des ACV.²⁸

Im 19. Jahrhundert drang das deutsche Kirchenlied immer mehr in den lateinischen Gottesdienst ein. An die Stelle des lateinischen gregorianischen Chorals trat stärker das deutsche Kirchenlied. Die offiziellen, in beinahe allen deutschen Diözesen eingeführten Gesangbücher mit den alten Kirchenliedern verdanken den Bestrebungen der Cäcilien-Vereine ihre Entstehung. In den Diözesan-, Bezirks- und Pfarrvereinen wurde für die Hebung des kirchlichen Volksgesanges gearbeitet. Die von Witt im Jahre 1866 gegründete Zeitschrift *„Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“* wurde das offizielle Cäcilienvereins-Organ. Die Zeitschrift bestand bis zum Jahre 1937.

In der Vorrede des Brixner Diözesan-Gesangbuches aus dem Jahre 1903 kommt diese erfolgreiche kirchenmusikalische Reformbewegung wie folgt zum Ausdruck: *„Da besonders seit der Gründung des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines ... auch in unserer Diözese Brixen ein Zweigverein, sowohl*

in Tirol als auch in Vorarlberg, gegründet wurde, so ertönten bald allüberall in der ganzen Diözese, in Städten und Dörfern, auf Bergen und in Tälern, neue schöne kirchliche Gesänge zur Verherrlichung Gottes. Neues kirchliches Leben regte sich allüberall im Volke, und wetteifernd spornete ein Chor den anderen an, dem Herrn ein neues schönes Lied zu singen. Da war es nicht zu wundern, daß auch allmählich da und dort der kirchliche Volksgesang erwachte und eingeführt wurde. Aber die eine Gemeinde sang aus diesem, eine andere aus jenem Gesangbuche . . . weil unsere Diözese kein eigenes Gesangbuch hatte . . . erwachte endlich laut das Bedürfnis nach einem eigenen Diözesan-Gesangbuch, damit in allen Kirchen dieselben Lieder erklingen, und so Einheit im Volksgesange in der ganzen Diözese herrsche . . .“²⁹

Im 19. Jahrhundert erschienen mehrere Gesangbücher, die den Namen der hl. Cäcilia im Titel führen. Im Jahre 1868 erschien in Paderborn „Cäcilia. Ein Gesangbuch für die Kirche mit Kongregationsliedern und Gebeten. Von Joseph Mohr“, im Jahre 1873 in Regensburg „Cäcilia. Katholisches Gebet- und Gesangbuch von Joseph Mohr“, im Jahre 1890 in Düttenheim „Caecilia. Katholisches Gesangbüchlein von Johann Müller“. In Tirol war vor allem das Cäcilia-Gesangbuch von Joseph Mohr verbreitet und in Verwendung.³⁰

Heute sind dem Allgemeinen Cäcilien-Verband für die Länder der deutschen Sprache über 12.000 Kirchenchöre mit etwa 250.000 Chormitgliedern angeschlossen.³¹

d) Cäcilien-Lied und Cäcilien-Tanz

Im Umfange der verschiedenen speziellen Heiligen-Lieder, nehmen die Cäcilien-Lieder sicherlich ein bescheidenes Ausmaß ein.

Cäcilia, wie lieblich klingt
Dein edler Nam' in aller Welt!
Der Engelschar, die Gott lobsingt,
Bist du, o Jungfrau, zugesellt;
Die Rose glüht, die Lilie glänzt
Im Lichte, das dein Haupt umkränzt.³²

Dieses Cäcilienlied ist erstmals mit Melodie im „Psälterlein. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Regensburg 1891“ abgedruckt. Das Büchlein hat der Jesuit Joseph Mohr heraus-

gegeben. Der Text des Liedes stammt von Peter Sömer. Die Melodie hat Mohr einem „Lied von den zehn Geboten“ entlehnt und dem Texte angepaßt. Später findet sich dieses Lied mit Melodie auch im „Brixner Diözesan-Gesangbuch“ (Innsbruck 1903) als Nr. 113 und im „Lob Gottes. Diözesan-Gebet- und Gesangbuch . . . im Bistum Regensburg“ (Regensburg 1908) als Nr. 98.

Im Phonogrammarchiv in Wien befindet sich unter Nr. 1208 ein Cäcilienlied, das K. M. Klier von der Bäuerin Maria Weiß aus Apetlon im Burgenland vorgesungen bekam und aufgenommen hat. Literarisch und melodisch ist dieses Lied in „Kleyner feyner Almanach“ von Nicolai (1777) und in „Des Knaben Wunderhorn“ überliefert, allerdings mit textlichen Abweichungen und anderer Melodie. Maria Weiß hat das Lied aus dem „Katholischen Gebet- und Gesangbuch für die Raaber Diözese“ (Wien 1868) entnommen. In der 3. Strophe wird die hl. Cäcilia namentlich genannt:

Cäcilia mit ihren Verwandten,
sind lauter himmlische Musikanten,
elftausend Jungfrauen zum Tanzen sich trauen,
Sankt Urschula lachet dazu.³³

Rudolf Fochler³⁴ hat darauf hingewiesen, daß in den Cäcilienfeiern mit den fallweise stattfindenden Cäcilien-Bällen bzw. Cäcilien-Tänzen eine gewisse Parallele zu den weltlichen Musizierfreuden zu Kathrein (25. November) am Ende des Kirchenjahres zu erkennen sei. Hans Commenla hat einen frühen Beleg für den Cäcilien-Tanz aus dem Mühlviertel in Oberösterreich nachgewiesen. Der Tischler und Spielmann Stelzl aus Oberneukirchen verzeichnete in seinem Geschäftsbuch (1790 – 1822) die Einnahmen aus seinem Hauptberuf als Tischler und die Einnahmen aus seinem Nebenberuf als Spielmann. Dabei verzeichnete Stelzl auch genau die verschiedenen Anlässe für sein Spiel. Als Anlaß werden achtmal „Cäcilientänze“ genannt.³⁵

e) Cäcilienfeiern

An den Wochenenden um den 22. November finden in den meisten Pfarrgemeinden landauf landab die sogenannten Cäcilien-Feiern statt. Pfarrchöre, Blaskapellen, Liedertafeln

und ähnliche Musiziergemeinschaften feiern das Fest ihrer Patronin. Kirchenmusikalische Veranstaltungen stehen dabei im Mittelpunkt. Immer häufiger werden jedoch auch öffentlich zugängliche Veranstaltungen außerhalb der Kirche, sogenannte Cäcilien-Konzerte veranstaltet.

Die Gottesdienste werden in der Regel vom Kirchenchor feierlich gestaltet, wobei häufig auch die Musikkapelle oder eine Bläsergruppe mitwirken. Die Pfarrämter laden die Mitglieder des Kirchenchores zu einer „Cäcilien-Jause“. Auf diese Weise wird dem Chor für die meist ehrenamtlich geleistete Arbeit während des Kirchenjahres der Dank der Kirche abgestattet. Am Abend finden dann häufig Vereins-Versammlungen statt, bei denen langjährigen Mitgliedern Ehrenzeichen bzw. Verdienstzeichen überreicht werden. Bürgermeister, Gemeinderats-, Pfarrgemeinderatsmitglieder und andere Dorfprominenz nehmen in der Regel ebenfalls an diesen Jahresversammlungen mit Tätigkeitsbericht usw. teil und statten den Dank für Musik und Spiel zum Wohle der Dorfgemeinschaft ab.

Die Vereins- bzw. Verbandszeitschriften, aber auch die lokale Tagespresse, berichten von den Cäcilien-Feiern. So widmet z. B. das Heft Nr. 1 der „Südtiroler Volkskultur“ im Jahre 1979 eine ganze Seite den „Cäcilienfeiern im ganzen Lande“. Ein typisches Beispiel für diese Art von Berichtserstattung sei zitiert, weil darin das ganze dörfliche Brauchtum anlässlich des Festes der hl. Cäcilia zum Ausdruck kommt: *„In althergebrachter Weise feierte die Bürgerkapelle Schlanders kürzlich das Fest ihrer Schutzpatronin, der heiligen Cäcilia. Mit einem musikalischen Weckruf leitete sie den Festtag ein und zog dann mit klingendem Spiel zur Pfarrkirche, wo Herr Dekan Schönauer den Festgottesdienst hielt, welcher vom Kirchenchor unter der Leitung von Chormeister Hans Tumler mit der ‚Deutschen Messe‘ von Paulmichl festlich umrahmt wurde.*

Der Herr Dekan wies in seiner Predigt auf das Verhältnis der Musik zur Kirche hin und fand anerkennende Worte über die Tätigkeit der Kapelle und des Kirchenchores in der Gemeinde Schlanders. Im Namen der Pfarrgemeinde sprach er beiden Vereinen den tiefempfundenen Dank aus für ihre Mitarbeit bei kirchlichen Anlässen. Der Jugend legte er ans Herz, sich diesen Vereinen anzuschließen, um auf diese Weise zur Erbauung und Erfreuerung der Gemeinde beizutragen. Nach dem Gottesdienst gab die Bürgerkapelle auf dem Hauptplatz ein kurzes Marschkonzert. Die Cäcilienfeier am Abend . . . wurde von einem, von Jungmusikanten bestehenden Klarinetten trio musikalisch eingeleitet. Obmann Albrecht Marx konnte außer seinen Musikkameraden und deren Gattinnen die Marketenderinnen sowie die Fahnenpatin, den Talschaftspräsidenten Dr. Erich Müller mit Gattin . . . begrüßen. Er dankte allen . . . für ihre Mit- und Zusammenarbeit während des vergangenen Vereinsjahres und forderte alle auf, auch weiterhin fest und uneingeschränkt zur Bürgerkapelle zu stehen und in Kamerdschaft zusammenzuhalten zum Nutzen der ganzen Dorfgemeinschaft . . .“³⁶

In der allgemeinen volkswissenschaftlichen Brauchtums-Literatur hat das Fest der hl. Cäcilia bzw. das mit dem Fest zusammenhängende volkstümliche Brauchtum bisher kaum einen Niederschlag gefunden. Wenn überhaupt erwähnt, wird mit Ausnahme des Werkes von Rudolf Fochler (siehe Lit. 34), mit einem oder wenigen Sätzen auf die hl. Cäcilia als Musikpatronin hingewiesen bzw. werden die Cäcilien-Feiern lediglich genannt, aber nicht beschrieben.

Besonders hochfestlich, mit Pontifikalamt und musikalischen Aufführungen, wird der Tag der hl. Cäcilia jedes Jahr in der Cäcilien-Kirche in Trastevere zu Rom begangen.



Abb. 2 Hl. Cäcilia. 2. Hälfte 18. Jahrhundert. Anonym. Öl auf Leinwand (19,5 × 12,5 cm); Hall in Tirol, Sammlung Hochenegg. Foto: Walter Meixner, Innsbruck.

- ¹ P. A. Kirsch, Die hl. Cäcilia, Jungfrau und Martyrin, Regensburg 1901; ders., Die hl. Cäcilia in der römischen Kirche des Altertums, in: Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Bd. 4, Hf. 2, Paderborn 1910; Wilhelm Weitzel, Die hl. Cäcilia, Patronin der Kirchenmusik, in: Kirchenmusik und Volk, Freiburg i. Br. 1925, S. 183; weitere wichtige ältere und neuere Literatur – siehe: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, Kassel-Basel 1952, Sp. 620.
- ² Der Name leitet sich von der römischen Stadt Tibur, dem heutigen bekannten Tivoli, östlich von Rom ab..
- ³ Valerian wird ikonographisch so dargestellt: Cäcilia zeigt ihm ihren Schutzengel als Wächter ihrer Jungfräulichkeit. Valerian hatte dieses Zeichen von ihr verlangt.
- ⁴ Zitiert nach: Beat Rohner, Maria und Joseph, Einsiedeln – New York – Cincinnati – St. Louis 1884, S. 762.
- ⁵ J. P. Cäcilia Kirsch, in: Buchberger, Michael (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Bd., Freiburg i. Br. 1931, Sp. 686f.; Ferdinand Haberl, Cäcilia, in: MGG, Bd. 2, Kassel-Basel 1952, Sp. 615 – 620; Helmut Rosenfeld, Legende (= Sammlung Metzler – Abt. Poetik) Stuttgart 1961; Wilhelm Weitzel, a. a. O., S. 183 – 192.
- ⁶ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Köln-Olten 1969.
- ⁷ Die Legenda aurea . . ., a. a. O., S. 895 – 903; Matthäus Vogel, Lebensbeschreibungen der Heiligen Gottes auf alle Tage des Jahres, mit Lehrstücken versehen und zur Nachfolge vorgestellt, 2. Theil, Salzburg 1851, S. 597 – 598; Albert Werfer, Franz Xaver Steck, Große illustrierte Hauslegende von den Heiligen Gottes auf alle Tage des Jahres, 2. Bd., Ulm 1858, S. 1083 – 1089 (mit 2 Abb.: die hl. Cäc. erklärt Valerian die Erhabenheit der Religion; die hl. Cäc., Val. u. Tiburtius); Leben der Heiligen Gottes, beschrieben von zwei Seelsorgspriestern des Bisthums Brixen mit Benützung vieler und bewährter Quellen, 6 Bde, Innsbruck 1859 – 1870; Friedrich Hense, Heiligen-Legende, Freiburg i. Br. 1874 – 3. Aufl. 1903, S. 640f.; Otto Bitschnau, Das Leben der Heiligen Gottes nach den besten Quellen bearbeitet, Einsiedeln-Waldshut-Köln-New York-Cincinnati-Chicago 1880, S. 871 – 875 (mit 2 Abb.: Cäc. nach Raffael; Martyrium der hl. Cäc.); Beat Rohner, a. a. O., S. 757 – 762 (mit 2 Abb.: Cäc. nach Raffael – jedoch anderes Motiv wie bei Bitschnau; die hl. Cäc. nach der Statue des Steffano Maderna); Philibert Seeböck, Kleine illustrierte Heiligen-Legende auf jeden Tag des Jahres, ein Paradiesgärtlein mit Blumen aller Art, Einsiedeln-Waldshut-New York-Cincinnati-Chicago 1887, S. 711 – 712 (1 Abb.: Enthauptung der hl. Cäcilia); Theodor Stabell, Josef Baierlein, Katholisches Andachtsbuch auf alle Tage des Jahres nach der Reihenfolge des bürgerlichen Kalenders, Wien 1909, S. 811 – 813 (mit 1 Abb.: Cäc. nach dem Gemälde von K. Schleibner); Lorenz Beer, Heiligenlegende für alle Tage des Jahres, Regensburg o. J., S. 327 – 329.
- ⁸ Haberl, a. a. O., S. 618.
- ⁹ Carl Löffler, Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit, Augsburg 1928.
- ¹⁰ Weitzel, a. a. O., S. 188.
- ¹¹ Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 160.
- ¹² Braun, a. a. O., Sp. 159 – 162; Wolfgang Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 5. Bd., Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, Sp. 455 – 563; Carl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Bd. 2, Freiburg 1926, S. 146 – 150; Otto Wimmer, Handbuch der Namen und Heiligen, Innsbruck-Wien-München 1959, S. 155.
- ¹³ Heinrich Düntzer (Hrsg.), Herder's Werke, 15. Theil – Zerstreute Blätter, Berlin o. J., S. 337 – 354.
- ¹⁴ Nach Haberl, a. a. O., Sp. 619.
- ¹⁵ Nach Weitzel, a. a. O., S. 188.
- ¹⁶ Dietrich Heinrich Kerler, Die Patronate der Heiligen, Hildesheim 1968, S. 253.
- ¹⁷ Franz Biasi, Cäcilia wurde durch einen Irrtum zur Patronin der Musik, in: Tiroler Tageszeitung, 9. 12. 1968.
- ¹⁸ Rohner, a. a. O., S. 758.
- ¹⁹ Franz de Paula Zenotty, Die Schutzheiligen der verschiedenen Stände, Gewerbe und Handwerke, Wien 1887, S. 172.
- ²⁰ Kerler, a. a. O., S. 253 – 255.

- ²¹ E b d a., S. 254.
- ²² Dietmar A s s m a n n, Die Taufnamengebung als Spiegel der Heiligenverehrung in Tirol, in: Volkskultur – Mensch und Sachwelt. Festschrift für Franz C. Lipp (= Sonderschriften des Ver. f. Volkskunde in Wien, Bd. 3), Wien 1978, S. 19–36.
- ²³ Wolfgang P f a u n d l e r, St. Romedius – Ein Heiliger aus Tirol, Wien-München 1961; d e r s., St. Notburga – Eine Heilige aus Tirol, Wien-München 1962.
- ³⁴ Die Legenda aurea . . . a. a. O., S. 895.
- ²⁵ Tiroler Tageszeitung, 16. 1. 1961.
- ²⁶ Tiroler Tageszeitung, 26. 1. 1960.
- ²⁷ Artikel „Cäcilianismus“ in: MGG, a. a. O., Sp. 621 – 627; Artikel „Cäcilianismus“, in: Riemann Musiklexikon-Sachteil, Mainz 1967, S. 137f.
- ²⁸ Karl Gustav F e l l e r e r, Witt Franz Xaver, in: Buchberger, Michael (Hrsg.), Lex. f. Theol. u. Kirche, Bd. X, Freiburg i. Br. 1938, Sp. 945f.
- ²⁹ Wilhelm B ä u m k e r, Das katholische Kirchenlied in seinen Singweisen, 4. Bd., Freiburg i. Br. 1911, S. 344.
- ³⁰ B ä u m k e r, a. a. O., S. 240, S. 245, S. 263 und S. 410.
- ³¹ Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Bd. 5, Mannheim-Wien-Zürich 1972, S. 240.
- ³² B ä u m k e r, a. a. O., S. 655.
- ³³ Walter R u t h, Alte und neue österreichische Volksliedaufnahmen aus dem Phonogrammarchiv, in: Jb. d. österr. Volksliedwerkes, Bd. 5 (1956), S. 16–28.
- ³⁴ Rudolf F o c h l e r, Von Neujahr bis Silvester, Linz 1971, S. 176–177.
- ³⁵ Hans C o m m e n d a, Aus dem Geschäftsbuch eines Mühlviertler Spielmanns, in: Jb. d. österr. Volksliedwerkes, Bd. 15 (1966), S. 111.
- ³⁶ Südtiroler Volkskultur, 31. Jg. (1979), H. Nr. 1, S. 14.

ANHANG

Cäcilia

(aus: Kralik, Richard von: Goldene Legende der Heiligen von Joachim und Anna bis auf Constantin den Großen, München o. J., S. 163 – 166. Das Cäcilien-Gedicht ist eine poetische Bearbeitung des Legendenstoffes, wie er in der überlieferten „Passio“ vorliegt.)

Nun sollte sich der heil'ge Sang
Mit Orgelton und Harfenklang
Zum Himmelsdom entschwingen,
Cäcilien zu besingen!
Er wagt es nicht; doch gibt er schlicht
Von ihr den rührenden Bericht,

Cäcilia, die Jungfrau zart,
Eine Römerin von edler Art,
War schon von ihrer Jugend
Beflissen hoher Tugend.
Sie bekam vom Papst U r b a n
Den rechten Glauben. Der heilige Mann
Entwich dann der Verfolgun'snot.
Er floh aus Rom, nicht vor dem Tod,

Doch um der Kirche sich zu erhalten.
Seine Getreuen besuchten den Alten
In einer Höhle von Rom nicht fern.

Cäcilia folgte also gern.
Der reinen Lehre, daß sie Gott
Ihre Keuschheit zu eigen bot.
Doch heimlich tat sie das vor allen.

So kam es, daß sie mit Freudeschallen
Einem Jüngling V a l e r i a n
Verlobt ward. Bald kam auch heran
Der Tag der Hochzeit. Das holde Weib
Ward reich gekleidet, doch an ihrem Leib
Trug sie heimlich ein haren Gewand.
Spilleute kamen mit lautem Tand.
Jedoch der Jungfrau Herz und Sinn
War nicht auf irdische Klänge hin
Gerichtet, nein, ihr war's, sie höre
Der Engel und der Heiligen Chöre.
In ihren unsichtbaren Reih'n

Stimmte sie oft mit Gesange ein.
Sie trug allzeit in ihrer Brust
Gottes Wort mit großer Lust;
Eine Orgel ihr im Herzen stund,
So sang sie Gott mit Herz und Mund.
Sie hat die Welt mit aller Pracht,
Sich selbst mit Geld und Gut veracht't.
Die Jungfrauschaft, das Kleinod teuer,
Hat sie erprobt wie Gold im Feuer.

Als nun die Lust ein Ende nahm
Und die stille Brautnacht kam,
Da sprach Cäcilia also
Zu ihrem Bräutigam stolz und froh:
„Mein lieber Bräutigam, vernimm!
Mir steht ein Engel bei, nur ihm
Bin ich in Liebe ganz ergeben.
Willst du nach gleicher Liebe streben,
So wird der Engel dich auch minnen
Und dich die Kraft lassen gewinnen,
Daß du magst seine Klarheit sehen.
Wenn nicht, so ist's um dich geschehen!“

Durch solche Rede ward der gute
Valerian von hohem Mute
Erfüllt und sprach zur schönen Frau:
„So mach', daß ich den Engel schau'!
Doch haft du nur deinen Spott daran,
Und willst mir weisen einen Mann,
Den du hast lieber noch als mich,
So wisse, schlag' ich ihn und dich
Mit meinem Schwerte völlig tot,
Auf daß du mich in keiner Not
Mehr wagest zu betrügen
Durch Laster und durch Lügen!“
Durch diese Rede ward also
Cäcilia unmaßen froh
Und sprach zu ihm: „O lieber Freund,
Willst du im Glauben mit mir vereint
Dich kehren zu dem wahren Gott
Und dich taufen durch sein Gebot,
So wisse, daß sein Engel dir
Erscheinen wird nach deiner Begier!
Folg' meinem Rat, geh' zu Urban,
Dem alten; sprich ihn darum an!“

Valerianus that also.
Da wurde Papst Urbanus froh
Und that zu Gott hin sein Gebet.
Während dieser Zeit, o seht,
Sah der gute Valerian
Einen alten schönen Mann.
Dies war ein Engel, herabgesandt,
Der trug ein Buch in seiner Hand,
Drauf las er in der Schrift Verlaufe:
„Ein Herr, ein Glaube, eine Taufe!“
Er las, der alte Mann verschwand.
Drauf taufte ihn mit eig'ner Hand
Bischof Urban. Valerian
Eilte zu Cäcilia dann,
Die ihn mit großen Freuden empfing.

Da er zu ihrer Kammer ging,
Sieh', da war schon ihm zum Frommen
Ein schöner Gottesengel gekommen,
Der bei Cäcilien stand,
Zwei Rosenkränze in seiner Hand,
Und sprach: „Aus Gottes Paradies
Hab' ich sie hergetragen. Dies
Ist für Cäcilia, dies für dich!
Die Blumen dauern ewiglich
Und werden nie verwelken traun!
Nur jene Menschen können sie schau'n,
Die die Keuschheit minnen.“

Da sprach der Jüngling: „Könnt' ich gewinnen
Für meinen Bruder T i b u r t i u s
Den gleichen himmlischen Genuß?“
Und sieh', seine Bitte wurde erhört.
Tiburtius war heimgekehrt
Zu dieser Zeit und empfand den Duft
Der Himmelsrosen in der Luft.
Sie riefen ihn herein; er roch
Die Blumen, ihm unsichtbar doch.
Da rief er aus: „Träume ich schier,
Daß ich zur Winterszeit allhier
Rosen und Lilien glaube nah?“

Valerianus sprach allda:
„Ja wahrlich, Bruder, unser Leben
War uns bisher als Traum gegeben!

Ich bin soeben erst erwacht.
Ein Engel hat mir Licht gebracht.
Willst du unserem Räte trauen,
Sollst du auch Engel und Rosen schauen.
Geh' zu Urban! Der wird dich taufen;
Dann komme wieder hergelaufen.“

Da sprach aber Tiburtius:
„Wollt Ihr mich töten noch zum Schluß?
Urbanus ist dem Tode geweiht,
Wie jeder, der zu dieser Zeit
Mit ihm verkehrt.“ – Cäcilia sprach:
„Du strebst mit Recht dem Leben nach,
Wenn uns nur wär' dies eine Leben
Auf dieser Erde zu eigen gegeben.
Doch was du Leben nennst, ist nicht!
Das wahre Leben strahlt im Licht
Der Lehre Christi; diesem droht
In aller Ewigkeit kein Tod.
Das ist das Leben, damit du es weißt,
Beim Vater des Herrn mit dem heiligen Geist.“

Da sprach Tiburtius wieder zu ihr:
„Von einem Gotte sagst du mir
Und machest ihrer dennoch drei.
Mach' mich von diesem Zweifel frei!“

Da sprach Cäcilia: „Dreifaltig
Ist Gott der Eine allgewaltig,
So wie dein Geist ist mannigfaltig:
Er hat Gedächtnis, Wille, Vernunft.“

Nun sprach sie von Christi Wiederkunft,
Bis Gott auch an Tiburtius
Die Gnade wirkte, daß er zum Schluß
Mit seinem Bruder zu Papst Urban
Hinging und dort die Taufe gewann.
Nun sah er Gottes Engel auch.

Die Hochzeit war nach ihrem Brauch
Ergangen und Cäcilia
Lebte mit ihrem Bräutigam da
In keuscher Minne; als der dritte
Weilte der Bruder in ihrer Mitte.

Sie nahmen sich der Christen an,
Begruben die Märtyrer, pflegten dann
Die Witwen, Waisen, Armen
Mit innigem Erbarmen.

Der hohe Vogt A l m a c h i u s
Hörte von des Tiburtius
Und Valerianus Werken,
Die so die Christen suchten zu stärken.
Er lud sie vor sein Tribunal
Und drohte ihnen mit Tod und Qual.

Tiburtius aber sprach also:
„Wir fürchten nicht, was uns auch droh'
Von dieser Welt! Sie ist nur Schein,
Verglichen mit dem wahren Sein
In Gottes Licht. Hier säen wir
Nur unsere Frucht, doch nicht für hier;
Sie muß uns reiche Ernte geben
Für das wahre, das ewige Leben.
Was hier erscheint als Thorensinn,
Ist dort zu ewigem Gewinn.
Was hier ist Leid, ist dorten Freud'.
Hier sucht man, was man dorten scheut.
Wer hier der Richter ist, wird dort
Gerichtet nach dem ewigen Wort.“

Almachius rief: „Mag es gescheh'n!
Doch hier müßt ihr zum Opfer geh'n!“

Da sprachen jene: „Es ist recht,
Daß alle Tage jeder Knecht
Opfere dem wahren Gotte,
Doch nicht den Falschen, ihnen zum Spotte.
Jupiter ist eines Bösen Nam',
Der einst hier lebte ohne Scham
Mit Schanden und mit Sünden,
wie eure Dichter künden.“

Almachius befahl die beiden
Dem M a x i m u s, einem edlen Heiden
Der fühlte Mitleid mit ihrer Jugend
Und sprach: „Mich wundert eure Tugend,
Daß ihr in euren besten Tagen
Zum Tode hingeht ohne Klagen.“

Valerianus aber sprach:
„Wir jagen ewiger Jugend nach.
Nur weil wir das Leben wollen erwerben
Sehnen wir uns so stark zu sterben.
Sieh', des zum Zeugnis sollst du morgen,
Wenn wir sterben, unverborgen
Unsere Seelen sehen,
Wie sie zum Himmel gehen.“

Durch dies und manches andere Wort
Gelüstete Maximus nach dem Hort
Des Glaubens. Er bekehrte sich
Mit andern Heiden eiferlich.

Der Vogt befahl am andern Tage,
Daß man den beiden das Haupt abschlage.
Da sah denn Maximus fürwahr
Die beiden Seelen licht und klar
In jungfräulicher Gestalt
Zum Himmel ziehen, ringsumwallt
Von Gottesengeln im weißen Kleid.
Da bekannte er todesbereit
Laut und froh, er sei ein Christ.
Almachius ließ ihm keine Frist;
Er ward mit Bleikeulen geschlagen
Und tot von hinnen getragen.

Cäcilia, die gute, pflag
Der Treue, die ihr am Herzen lag.
Sie begrub die Brüder und Maximus auch.
Ihres Gottes Weiherauch
Brannte hoch vor Gott allhier.

Nun stand des üblen Vogtes Gier
Nach der edlen Brüder Gut.
Er rief daher mit argem Mut
Cäcilia die schöne
Vor sein Gericht, daß er sie höhne,
Wie ihrem Gatten war gescheh'n
Sie aber wollte nimmer geh'n,
Den Göttern Opfer darzubringen.
Mitleidig sah man sie umringen
Männer und Frauen, denn sie war schön,
Jung und reich und angesehen'n.

Sie aber sprach: „O weinet nicht!
Ich wandle mich von Licht zu Licht,
Von dieser Jugend zu and'rer Jugend,
Da niemand altert. Gottes Tugend
Und Gnade wirket so an mir.“

Durch solche Reden bekehrte sie hier
Wohl vierhundert und noch mehr;
Die trugen all nach der Taufe Begehr.

Aus Furcht vor ihrer Freunde Schar,
Und weil ihr Stamm so edel war,
Wagte es Almachius nicht,
Sie offen zu töten vor Gericht.
Er ließ sie schaffen in ihr Haus,
Trieb ihre Freunde all hinaus
Und ließ ihr heizen ein solches Bad,
Drin sie nach seinem argen Rat
Ersticken sollte. Aber Gott
Verzögerte noch ihren Tod.
Sie lebte noch den andern Tag.

Ein Henker sollte mit einem Schlag
Ihr Haupt vom Rumpfe scheiden;
Jedoch sein groß Mitleiden
Schwächte seine Kraft also,
Daß er nach dem dritten Schlage floh,
Ohne sie getötet zu haben.
Das war nach dem Recht, das die Alten gaben,
Daß niemand einen vierten Schlag
Geben durft'. Bis zum dritten Tag
Lebte noch Cäcilia.

Urban, der Papst, kam zu ihr da.
Sie übergab ihm all ihr Gut
Zum Trost der Armen mit mildem Mut
Und befahl ihm, ihr Haus zu weih'n
Zum Gottesdienst heilig und rein,
Darin allzeit das Lob erklinge
Des Chors zum Herren aller Dinge.

Und so geschah's. Die Christen haben
Alldort Cäcilien begraben
Mit nassen Augen und doch froh.
Zur Kirche ward ihr Haus also.

Sie selber hört im Himmel droben
Die Engel singen und Gott loben,
Wonach ihr Herz allzeiten rang.

O, daß von diesem Engelsang
Ein Abglanz schon auf dieser Erde
Von allen Guten vernommen werde,
Als Vorspiel jener Reigen nur,
Die auf der ewigen Himmelsflur
Die Engel, mit den Sphärenklängen
Wetteifernd, üben in seligen Sängen!

(Herrn Karl Weber aus Innsbruck/Mühlau sei für den Hinweis und die Vermittlung dieses Cäcilien-Gedichtes herzlich gedankt!)

Der Teufel als Tänzer – zu einem Motiv der Volkssage

Keine Gemeinschaft, in der das Gedankengut christlicher Lehre kollektiver Glaube geworden ist, entbehrt in ihrer Vorstellungswelt der Figur des Teufels. Als Widerpart göttlichen Heilwirkens, als Verschulder alles Bösen in der Welt ist sein unheilvolles Wirken in der Anschauung gläubiger Menschen fixiert. Alles das, was sich außerhalb des Handelns nach dem Dogma christlicher Ethik ereignet, sei auf den Einfluß des Höllenfürsten zurückzuführen. Er eifere die Menschen mit Versprechungen zum Abfall von Gott, zur Schändung von Sakramenten, biete unermesslichen Lohn für Kirchenentheiligung, ermuntere zur Unehrlichkeit und kehre Vorzüge von Untreue und Fleischlichkeit hervor. Er und seine ihm verschworene Gefolgschaft seien auch die Ursache aller Unbill, derer die Menschen sich beständig gegenübersehen: Seuchen, Naturkatastrophen, Hungersnöte und Kriege verursachten der Teufel und seine Helfer zum Zweck, den Glauben an Gott ins Wanken zu bringen, um bei den Menschen den Zweifel an der Existenz des Guten zu mehren. So wird der Satan vorgestellt als rastlos auf der Welt umherziehender Dämon, der, beständig für sein höllisches Reich werbend, sich den Menschen anbiedere und sie mit List verlocke. Er verleihe überragende geistige und körperliche Fertigkeiten 'für die Verschreibung der Seele, verschenke dafür auch große Reichtümer und verheiße jenen Menschen, die seinem Bund beitreten und sich seinen Weisungen fügen wollen, Erfüllung in allen Belangen irdischen Daseins. Um sich Menschen nähern zu können, sie in seinen Wirkungsbereich zu locken oder zu zwingen, nütze er ihre Nöte, Sorgen, Hoffnungen und Vorlieben schamlos aus. Ihm dienen zu seinen Versuchungen besonders unnachahmliche Verführungskünste, die er geschickt fantasievoll der jeweiligen Situation anpasse.

Der Teufel tritt als Erzfeind der Menschen in Erscheinung, der den Weg hin zur Erfüllung ihres Daseins, zur himmlischen Seligkeit in seinen Bereich des Schreckens ewiger Qualen und Verdammnis zu verlegen suche. Das Motiv für die Schaffung eines eigenen Reiches sei Rache für das Mißlingen des Anspruches, Gott gleich zu sein und für die Verstoßung aus dem Paradies. Der Teufel stellt so in der christlichen Lehre die negative Wesenheit dar, unter deren vorgestelltem Wirken einerseits alles subsumiert erschien, was diese bedrohte, und die andererseits zur Ermahnung der Gläubigen eine Schreckfigur werden konnte, wenn man dogmatische Normen durch Handeln der Menschen gefährdet glaubte.

So alt wie die christliche Kirche ist ihr beständiger Kampf gegen den Tanz. In früher Phase war dieses Vorgehen wahrscheinlich erforderlich gewesen, der neuen Lehre schützend beizustehen und ihre Verbreitung zu fördern. Heidnisches war bedrohend noch beinahe allgegenwärtig und äußerte sich in einem Glauben an eine Vielzahl von Göttern oder Dämonen, die als animistisch gedachte Wesen nicht nur den Kosmos bewohnen sollten, sondern die man sich auch hausend in Wald und Feld, auf den Bergen und im Wasser oder unter der Erde vorstellte. Solche mythischen Wesen bestimmten in der Anschauung jener Menschen den Gang der Gestirne, die Folge der Jahreszeiten, den Wechsel von Tag und Nacht ebenso wie Gedeihen oder Nichtgedeihen in allen irdischen Bereichen. Wollten die Menschen sich diesen nähern, um sie zu beschwichtigen, um ihren Schutz zu erflehen oder etwa um gute Ernte zu erbitten, so konnten sie nicht mit der Alltäglichkeit der Sprache auf sie Einfluß gewinnen, sondern mußten sich des Mediums einer vorgestellten Sprache der angenommenen

Gottheiten bedienen, die in irgendeiner Form als klingend gedacht wurde. Eine derartige klagliche Kommunikation mit dem Supranaturalen war in der Regel mit tanzähnlichen Gebärden gekoppelt, die wahrscheinlich das von den Göttern Erhoffte in gestischer Bildhaftigkeit darstellen sollten. Tanzhaftes und Tanz waren aber bereits in den inneren kirchlichen Bereich eingedrungen, als sich in den missionierten Gebieten allmählich heidnisches Gedankengut mit christlichem Glauben zu verschmelzen begann, als heidnisch-kultische Handlungen von den neugewonnenen Gläubigen zum Teil beibehalten und christlich umgedeutet wurden. Heidnisches Tanzen verlagerte sich von den uralten Opferstätten an den Ort des neuen Kultes. Ritueller Tänze und Tanzprozessionen in und um die christlichen Gotteshäuser kamen nicht selten vor, ebenso wie es gang und gäbe war, aus Freude um Gräber der Märtyrer zu tanzen.¹ Frauen führten Tänze zur Osterzeit in der Kirche ebenso auf wie Kanoniker unter dem Gesang geistlicher Lieder zur Oster- und Pfingstzeit.² Unter dem christlichen Einfluß verlor der Tanz nach und nach mit dem Fortschritt der Missionierung seine beinahe ausschließlich an den Kult gebundene Zweckhaftigkeit und wurde zur Äußerung des Menschen um seiner selbst willen. Die Verachtung der Kirche dem Tanz gegenüber galt von nun an nicht mehr nur seinem heidnisch-kultischen Element. In seiner domestizierten Form wurde er als eine Verletzung moralischer Normen empfunden, als ein Vorgang, bei dem sich die Geschlechter „unsittlich“ nähern und berühren konnten, als ein unbedachtes Handeln, bei dem Sünde somit allgegenwärtig schien. Der Tanz war daher von der offiziellen Kirche in allen seinen Erscheinungsformen gefürchtet und geächtet zugleich, als ein allgegenwärtiger Feind, der sich in keiner Weise mit ihren Grundsätzen versöhnen ließ. In scheinbar logisch zwingender Folgerung erblickte der Klerus im Tanz ein Machwerk des Teufels, den dieser für seine der Kirche und den Menschen schädlichen Zwecke ausnützte.

Die Vorstellung von einem musikalischen Wirken des Teufels oder überhaupt die Meinung von einer Beziehung des Satans zur Musik gehört wohl ursprünglich zum Gedankengut in den Schriften der Kirchenväter. „Wo Tanz ist, da ist der Teufel“, schreibt *Johannes Chrysostomus* (+ 403)³ und setzt hiermit eine Anschauung in Worte, die nicht nur dem Kampf der Patristiker gegen verhaßte „ballationes“ und „saltationes“ gilt, sondern

auch Ausgangspunkt jener Verfehlung des Tanzes als diabolische Unsitte ist, die bis weit in die Neuzeit hineinreicht, ja vielleicht bis an die Grenze jenes Zeitalters, wo Menschen, konfrontiert mit umwälzenden Neuerungen in Wissen und Lebenseinstellung, zu einem neuen Selbstverständnis fanden. Im Schrifttum der Kirchenväter und der mittelalterlichen Theologen, in Bestimmungen der Kirchenversammlungen und Visitationsprotokollen und in erbaulichen Predigtexemplen wimmelt es von Warnungen und Verboten vor dem Tanz. „Des teufels sprung“ nennt der Mystiker *Heinrich Suse* (+ um 1366) den Tanz, eine Ansicht, die beinahe in der gesamten mittelalterlichen geistlichen Literatur verankert ist.⁴ Der Teufel stünde im Mittelpunkt des Tanzkreises (*Chorea enim circulus est, cujus centrum est diabolus*), meint *Jacobus de Vitriaco* (Vitry, + 1240) in Anlehnung an den *Hl. Augustinus*.⁵ Nach *Burchhard von Worms* hätten bereits die Heiden das Tanzen vom Teufel gelernt.⁶ Der Satan war aber nicht nur zum Lehrmeister des Tanzens gemacht, er war ebenso Anführer des Tanzkreises oder der Tanzkette wie Begünstiger des Tanzens: „*Diabolus est coreisancium et danziarum inventor et gubernator et procurator*“, schreibt um die Mitte des 13. Jahrhunderts der Lyoner Dominikaner *Etienne de Bourbon* (+ 1261) in seinem Traktat „*De fugendis choreis*“.⁷ Getreu der patristischen Lehre ist hier der Teufel nicht nur aktiv Mitwirkender am Tanzgeschehen, er gilt vielmehr auch als Erfinder des Tanzens.

Diese grundsätzlich negativen Ansichten christlicher Autoren vom Tanz spiegeln sich eindrucksvoll im usuellen Erzählgut, vor allem in Sagen, wider. Das unablässige Warnen der Kirche in Wort und Schrift vor dem Tanz, die schreckengebietende Darstellung des Tanzes als ein Machwerk, als eine Erfindung des Teufels mit all den verheißenen Folgeerscheinungen haben kraft der Autorität und des beständigen Einflusses christlicher Lehrer und Prediger nachhaltig auf die Vorstellungen der Menschen eingewirkt. Über Jahrhunderte hinweg waren so die Berichte von merkwürdigen Begebenheiten und numinosen Begegnungen mit dem Bereich des Übernatürlichen, Außerweltlichen, Ansichten und fantasievolle Erklärungen von Vorgängen in der Natur, die außerhalb logischen Selbstverständnisses sich ereigneten, althergebrachte Vorstellungen von der Welt und der Stellung und der Bewährung des Menschen in ihr, aber auch exemplarische Erzählungen in ethisch-rechtlichen Belangen, in

Grundfragen des Zusammenlebens und der Sittlichkeit als oral von Generation zu Generation tradiert Weisheit und Selbstaussage des Volkes offen dem übermächtigen Einfluß einer institutionalisierten Lehre und Weltanschauung. Die Kirche hat in jenen Vorstellungsbereich der Menschen geschickt gestaltend einwirken können, der immer dann zwingend in den Vordergrund rücken mußte, wenn auf substantielle Fragen der Weltbetrachtung die kodifizierte Regelmäßigkeit des christlichen Dogmas keine oder nur ungenügend Erklärung geben konnte. Dieses in der Regel dann fantastische, im christlichen Sinne prälogische Argumentieren baute ebenso wie der offiziell angenommene Glaube auf die Bereitschaft einer objektiven Zustimmung; es wurde zum Volksglauben, in christlicher Hinsicht zum Aberglauben. Die Kirche konnte jedoch zu keiner Zeit ihres Einflusses diesen zentralen Bereich der Anschauung und Vorstellungskraft zu konstitutiven Gegebenheiten des Menschseins aus dem menschlichen Verständnis tilgen, sie hat diesen durch beharrliches Einwirken aber in vielen Belangen für didaktische Zwecke auszunützen vermocht. Für Sagen, die den Teufel beim Tanz schildern, gilt dies in besonders anschaulicher Weise.

„*Wo Tanz ist, da ist der Teufel*“. Diese verächtliche Aussage der Kirchenväter und anderer Lehrer der Kirche vom Tanzen bildet auch den Kern einer Fülle von Sagen, die von Geschehnissen beim Tanzen berichten. Es gibt wohl kaum eine Gelegenheit des Tanzens, bei der nicht die Gegenwart des Teufels vorgestellt ist. Der Satan ist überall dort zugegen, wo sich gerade eine Lustbarkeit abspielt, sei es in einem Gasthaus⁸, sei es hoch droben auf den Bergen in einer Sennhütte.⁹ Eine besondere Vorliebe zeigt er für jene Tanzplätze, die weit entlegen von Behausungen sind, einsam gelegene Tanzlokale¹⁰, Waldschenken¹¹, Almhütten, wo sich übermütige junge Leute zum „verborgenen“ Tanz zusammengefunden haben¹², Orte wo sich zufällig oder zwangsläufig ein Tanz ergibt, wie z. B. in einem Stall nach einer Branntweinheimgart¹³ oder bei einer geselligen Zusammenkunft in einem Haus, „wo man annimmt, daß es wohl lustig und laut, aber nicht ehrbar und sittsam hergeht“¹⁴. Vor allem diese verborgenen Plätze und unvermuteten Gelegenheiten erscheinen dem Satan genehm für seine Verführungskünste, sind diese doch weit entfernt für einen Einspruch, für eine Aufsicht einer hütenden mora-

lischen Instanz. Warnungen vor dem Erscheinen des Teufels sind aber auch dort vonnöten, wo Normen des Tanzkodex verletzt sind, wenn die Tanzenden sich z. B. nicht an die gebotenen Tanzzeiten im Jahreslauf halten. So komme der Teufel mit Bestimmtheit, wenn zur Fastenzeit getanzt wird¹⁵, wenn der Tanz nachmittags im Advent stattfindet¹⁶ oder wenn in maßloser Tanzlust am Faschingsdienstag der Uhrschlag zu Mitternacht überhört wird und der Tanz bis in den Aschermittwoch fort dauert¹⁷. Der Teufel erscheint entweder plötzlich¹⁸, wenn der Tanz am ausgelassensten ist, die Musikanten gerade bei einer ihm nicht genehmen Hochzeit zu den drei Ehrentänzen aufspielen¹⁹ oder zu unheimlicher Zeit mit dem Mitternachtsschlage²⁰. Dann betritt unerwartet ein unbekannter grauer Mann²¹ oder ein fremder, schöner junger Herr²², der sehr elegant gekleidet ist²³, mit braunem²⁴ oder schwarzem Kleid²⁵ angetan, den Tanzsaal, fordert ein Mädchen auf, mit ihm zu tanzen und mengt sich unversehens unter die Tanzenden. Nur ausnahmsweise gibt sich der Teufel, sollte er dabei einen besonderen Zweck verfolgen, als unscheinbares graues Männlein²⁶ oder als kleiner „Kauz“, der in seiner Zwergenhaftigkeit fast unbemerkt alles zu wirken vermag, um das Tanzgeschehen in seinem Sinne im Fluß zu halten²⁷; er leitet z. B. die jungen Leute beim verborgenen Tanz dazu an, wie sie ihr Licht länger in der Tanzstube erhalten könnten.²⁸ In Alpengebieten verstellt sich der Teufel beim Tanz vor allem als Jäger²⁹ oder als verführerisch schöner Bursche³⁰, z. B. gekleidet mit einer alten Zillertaler Tracht, einen hohen Stutzenhut auf dem Kopf, geschmückt mit Spielhahnenfedern.³¹ Er begleitet dann zumeist schon ein Mädchen in den Tanzsaal, das er erst kurz zuvor zum Tanzen eingeladen³² oder das er auf dem Weg zum Tanzplatz auf einer Bank sitzend erwartet hatte.³³ Findet der Tanz in einer Almhütte statt, kann er gleich anderen Burschen sein Nahen durch grelles Jodeln ankündigen³⁴. Kommt der Teufel allein in die Tanzstube oder in den Tanzsaal, erkennt er mit untrüglicher Sicherheit junge Mädchen, die für seine verführerischen Zwecke geeignet sind, Mädchen die sich zu ausgelassenem Tanzvergnügen hingeben³⁵, ja die sich vor Tanzlust nicht davor scheuen, mit ihm sogar zum einleitenden Besinnungschoral zu tanzen.³⁶ Aber auch spröde Mädchen, denen kein Bursche gut genug ist³⁷ oder von sich eingenommene Töchter höhergestellter Persönlichkeiten,



*Abb. 1 Weltgericht (Detail). 1627 (?).
Jakob Worath (?), Secco Technik; Kar-
titsch, Filialkirche St. Oswald, Teufel
mit Tanzgestik. Foto: Manfred Schnei-
der.*

z. B. die Tochter des Dorfpastors³⁸, fordert er zum Tanzen auf. Nimmt der Teufel ein Mädchen von vorne herein mit zum Tanzplatz, so ist seine Erwählte meist ein einsames, von seinem Burschen verlassenes Mädchen³⁹; auch eine Bauerntochter, die vom Tanzen nicht genug haben kann⁴⁰ oder ein „Dirndl“, das aus irgendeinem Grund, vielleicht, weil es häßlich oder schüchtern ist, keinen Liebhaber oder „Zahler“ beim Tanzen hat, aber doch gerne zum Tanzen gehen möchte⁴¹, erwählt sich der Teufel zur Partnerin. Ebenso werden Mädchen, die allein zum Tanze eilen, vom Teufel in verführerisch schöner Gestalt umworben⁴².

Auf dem Tanzplatz erweist sich der Teufel als ein Meister mit überragenden Fertigkeiten; keiner vermag es ihm gleich zu tun⁴³. Er ist unter den Tänzern der „Flinkste“ und „Gelenkigste“, singt die lustigsten Lieder zum Tanz und vollführt un-nachahmlich die kühnsten Sprünge⁴⁴. Ebenso wie er sich mit seiner schmucken Tracht den jeweiligen Gegebenheiten anpaßt, beherrscht er auf „schneidigste“ Art lokale Ausprägungen des Tanzes, z. B. auch das Schuhplatteln⁴⁵. Ist der Teufel einmal in den Tanzkreis eingetreten, wirkt er vom Tanz wie besessen. Er springt mit einer „tanzwütigen“ Bauerntochter die volle Nacht durch ohne Rast hin und her⁴⁶, wiegt sich im Tanz immerfort, selbst wenn die Musik eine Pause macht oder überhaupt nicht mehr spielt⁴⁷. Zumeist begnügt er sich nicht ausschließlich mit einer Tänzerin, sondern dreht sich mit allen anwesenden Mädchen solange, bis diesen der Atem ausgeht⁴⁸. Am angenehmsten fühlt sich der Satan mitten im Gewühl der Tanzenden, wo er „wollüstig“ wilde Bewegungen ausführt⁴⁹. Es scheint ihm großes Vergnügen zu machen, nur mit den schönsten Mädchen zu tanzen. Diese führt er gewandt am Arm und tanzt allen anderen aufmunternd vor⁵⁰. Mitunter äfft er auch allein tanzend die Figuren eines anwesenden Paares nach. Bald zielt er sich geschmeidig vor diesem, bald erscheint er hinter beiden Tänzern, bald zwingt er sich zwischen sie, bis sie von seinem animierenden Tun wie besessen sind⁵¹. Ein andermal tanzt er mit seiner Partnerin zuerst langsam, dann aber schneller und immer schneller und zuletzt so geschwind wie im Wirbel, worauf er mit ihr plötzlich verschwunden ist⁵².

Die Wirkung des Abenteuers eines Tanzes mit dem Teufel, dem sich die Mädchen teils aus Unbedachtheit und Unwissen-

heit, teils aus Übermut hingaben, das sie, von ihrem Liebsten allein gelassen, in unsagbarer Tanzlust mitunter selbst herbeiführten, indem sie den Teufel gewissermaßen herausfordern mit den Worten: „Ich geh’ zum Tanzen, und wenn ich mit dem Teufel selber tanzen müßt“⁵³, oder „Wenn ich doch heute wenigstens tanzen könnte, und wenn’s mit dem Teufel selber wär“⁵⁴, ist sehr unterschiedlich, in der Regel jedoch für alle, die am Tanz beteiligt waren, erschreckend. Die mit dem Teufel Tanzenden erkennen die Gefahr ihres Umganges in ihrer Beflissenheit oft nicht selbst. Erst ein Außenstehender, z. B. ein kleines Kind⁵⁵, ein zufällig des Weges kommander Fuhrmann, der durch das Fenster der Tanzstube lugt⁵⁶, oder die aufspielenden Musikanten⁵⁷ bemerken im Trubel der Tanzenden einen Fremden, der eine körperliche Mißbildung, einen Bocksfuß⁵⁸ oder einen Pferdefuß⁵⁹, schamhaft zu verbergen sucht oder dessen urwüchsige Tanzart erst diesen auffälligen Ausblick freigibt, indem er im Takt in den Boden stampft und mit der Zunge schnalzt.⁶⁰ Nachdem der Teufel so erkannt worden ist, verläßt er nur gelegentlich ohne Schaden zuzufügen den Tanzboden, bloß verärgert und mit Gestank⁶¹; zumeist nimmt er das Mädchen, mit dem er zuletzt oder ausschließlich getanzt hatte, mit in die Dunkelheit. Er schwingt es durch das Fenster und verschwindet mit ihm⁶² oder er fliegt mit ihm durch das Fenster hinaus⁶³, nachdem die Musikanten zur Abwehr des Satans einen Choral⁶⁴ oder sonst ein Kirchenlied⁶⁵ angestimmt hatten. Gewahrt der Teufel, daß er trotz seiner ausgeklügelten Verkleidung und Verwandlung erkannt ist, kann er eine Tänzerin plötzlich für einen Augenblick so fest an sich drücken, bis sie ohnmächtig zu Boden stürzt und für lange Zeit kein Lebenszeichen gibt⁶⁶. Er tanzt auch unversehens mit seiner Partnerin zur Tür hinaus, wo diese in der Jauche versinkt⁶⁷, oder der Teufel läßt sie auf dem Mist stehen, wo das Mädchen weder seine Freundinnen noch die Burschen, noch der Pfarrer, dem es am rechten Glauben fehlte, wieder herunter bringen können. Erst einem rechtgläubigen Priester gelingt es, sie aus ihrer mißlichen Lage zu befreien.⁶⁸ Der Tanz mit dem Teufel kann auf ein Mädchen sogar die Wirkung haben, daß es gar keinen anderen Burschen mehr anschauen mag, nachdem ihm der schmucke Jäger den Hof gemacht hatte⁶⁹. Mädchen, die sich beim Tanze mit dem Teufel abgegeben haben, können zur Strafe auch krank



Abb. 2 Jüngstes Gericht (Detail, Hölle). Um 1600. Anonym. Fresko an der Westwand; Goldrain (Südtirol), Kuratiekirche zum Hl. Lucius in Tiß, Teufel mit trompetenartigem Instrument; Teufel mit Tanzgestik (?). Foto: Manfred Schneider.



Abb. 3 *Hollenfahrt des Herodes (Detail) Um 1780 Franz Xaver Nüßl 1731 – 1804 Krippenfiguren, Brixen, Diocesmuseum, Krippensammlung, Teufel als Vortänzer. Foto: Manfred Schneider.*

werden oder zur Warnung für alle anderen Tänzerinnen vor Jahresfrist sterben.⁷⁰

Der Teufel vermag noch in anderer Weise unerbittlich zu strafen, indem er allen tanzbegeisterten Mädchen ihr Laster zur Qual werden läßt. Mit solch süchtigen Mädchen tanzt er immerfort und immer schneller, bis diese ohnmächtig zu Boden stürzen⁷¹, blaß vor Anstrengung kaum mehr atmen können und sich erst nach Monaten wieder erholen⁷², oder er tanzt gar über die Mitternachtsstunde gleich rüstig wie zuvor hinweg, obwohl sich seine Tänzerin von Krämpfen geplagt kaum mehr bewegen kann. Will sich das Mädchen erschöpft zur Erholung niedersetzen, ergreift es der Teufel und versucht es durch das Fenster zu vertragen. Auf das apotropäische Kreuzzeichen des Mädchens hin läßt er es jedoch plötzlich zu Boden fallen, wo es tot liegen bleibt⁷³.

Nicht immer fügt der Satan seiner Tänzerin schon am Tanzplatz einen Schaden zu. Er ist vielmehr galanter Kavalier, um dessen Zuneigung sie von allen anderen Mädchen beneidet wird. Wenn die letzten Takte der Musik verklungen sind, schon auf dem Heimweg, fragt der Teufel seine Begleiterin, ob er zu ihr auf's Fenster kommen dürfe⁷⁴. Das Mädchen wartete scheinbar auf diesen Vorschlag und willigt freudig ein. In der nächsten Nacht um Schlag Zwölf klopft der Teufel vorsichtig an das Fenster und jodelt dabei leise, aber heiter gestimmt seine Aufmunterungsweise, etwa in der folgenden Art⁷⁵:

Beispiel 1



Hat das Mädchen auf das zarte Werben des Teufels hin sein Fenster geöffnet, erweist sich der Teufel nicht mehr als der charmante Liebhaber: Barsch greift er nach ihm, zerrt es durch die Eisenstäbe des Fensters und trägt die Schreiende durch die Luft davon⁷⁶. Manchmal stirbt das Mädchen vor Schreck oder beim Zwängen durch die Eisenstäbe⁷⁷.

Ist ein Mädchen den Verführungskünsten des Teufels erlegen, vermag es sich zumeist nicht selbst zu retten, auch wenn es die Gefahr erkannt hat, sondern andere Leute müssen ihm beistehen. In der Regel ist der einzige, der helfen kann, nachdem der Teufel erkannt ist, der Dorfpfarrer⁷⁸. Er allein besitzt durch seine kirchlichen Weihen die magische Kraft, den Satan zu bannen, zu vertreiben und die Tanzbesessene von seinem Einfluß zu befreien⁷⁹. In Gegenden von besonderer Lebenslust wie z. B. im Zillertal, soll der Ortsgeistliche alle Hände voll zu tun gehabt haben, um der in Reih' und Glied vor seinem Pfarrheim aufgestellten tanzbesessenen Schar in einer aufwendigen Zeremonie den Satan auszutreiben⁸⁰.

Hin und wieder naht sich der Teufel einer Tanzgesellschaft oder einzelnen Tänzern ohne Ansinnen, Mädchen zum Tanze zu führen, sondern nur, um durch sein plötzliches unerwartetes Auftreten maßlos zu erschrecken. Dann schlendert freilich nicht mehr der feine galante Herr oder der schmucke junge Bursche, der allen Mädchen ein Lächeln abgewinnt, in die Tanzstube, sondern der Teufel erscheint mißgestaltet, als ein Ausbund an Häßlichkeit mit schrecklich verzerrten Gesichtszügen und funkensprühenden Augen; nicht selten kommt er als alter, nach Höllenschwefel stinkender Bock.

Wenn sich Menschen herausnehmen, an hohen kirchlichen Festtagen ihre Tanzlust zu befriedigen, z. B. es wagen, an einem Hohen Frauentage zu tanzen, so fährt unweigerlich aufrührend der Teufel in sie, und im selben Augenblick werden alle beteiligten Mädchen tanzbessenen. Ertönt dazu von irgendwoher Musik, müssen diese bedauernswerten Mädchen tanzen, bis sie erschöpft umfallen oder die Musik aufhört⁸¹. Genauso wird ein Tanz in der Christnacht vom Teufel durch sein furchtverbreitendes Auftreten als „stinkender Höllenbock“ mit feurig glühenden Augen bestraft. In solcher Gestalt soll er z. B. in Rum bei Innsbruck während des Tanzens durch ein Fenster gestarrt haben, so daß alle von Entsetzen erfaßt inne hielten. Die Hausfrau als Hauptschuldige der



Abb. 4 Musizierender und tanzender Teufel. Anfang 15. Jahrhundert, tirolisch. Miniatur aus Konrad Vintler „Pluemen der tugend“; Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, fol. 59 v. Foto: Meinrad Pizzinini.

Veranstaltung starb acht Tage darauf an dem erlittenen Schrecken⁸². Als „Tanzschreck“ ist der Teufel auch vorgestellt als große Schlange, die alle Tänzer umschlungen hält und den Reigen dreht⁸³. Beim „verborgenen“ Tanz schreckt er die Beteiligten durch sein abscheuliches Aussehen oder mit ungestümem Gepolter, das einhergeht mit plötzlichem Erlöschen des Lichtes, so daß alle Tänzer unbeschreibliches Entsetzen erfährt. Den Letzten im Durcheinander der Fliehenden nimmt der Teufel mit sich in die Hölle⁸⁴. Manches Mädchen, das nach einer Tanzveranstaltung einen weiten Heimweg hat, kann der Teufel in bleibende Angst versetzen. Er versucht in Gestalt eines „kohlrabenschwarzen Bockes“ es beständig gegen den Abgrund zu drängen, bis sich ein Wegkreuz findet, das sich zum Schutz umklammern läßt. Nach einer derartigen Begegnung ist dem Mädchen das Tanzen zeit lebens verleidet und es wird von diesem Zeitpunkt an einen makellosen Lebenswandel führen.⁸⁵

Allem Tanzen haftet der Ekel des Satanischen an, nicht nur, weil der Teufel nahezu keine Gelegenheit außer Acht läßt, sich zu den Tanzenden zu gesellen, um sie zu ermuntern und zu verführen, sondern weil er selbst Tanzdämon, vom Tanze besessen, die Inkarnation des Tanzes und der Tanzlust ist. Er tanzt von sich aus auf dem Dache, sobald er in der Nacht pfeifen hört⁸⁶, er weint, wenn ein Tanzhaus, in dem er sich oft aufhielt, abbrennt⁸⁷, oder er selbst lehrt das Tanzen mit überragender Fertigkeit⁸⁸, sind Anschauungen dieser Art. Das Teuflische an Kindern, die von Hexen dem Satan geweiht sind, wird offenbar, indem diese verwunschenen Wesen sofort tanzen, hatte man sie auf einen Stein gestellt⁸⁹. Es gilt weiters als verbreitete Vorstellung, der Tanz entstamme der Hölle; an diesem abscheulichen Ort seien Menschen dazu verdammt, ewig zu tanzen, als Strafe für ihre irdische Lebenslust⁹⁰. Die Wiese vor der Hölle sei einst noch grün gewesen, jetzt aber von den glühend heißen Füßen der Verdammt, die dort tanzen mußten, rot gebrannt⁹¹. Auch in der Mark sollen Höllengeister getanzt haben; dort sieht man an einem verborgenen Ort auf Steinen angeblich heute noch die Abdrücke von ihren glühenden Händen und Füßen⁹². Diese höllischen Tänzer sind zumeist gedacht als jene übermütigen Menschen, die einen Tanzfrevel begangen haben und dafür in Analogie ihres irdischen Vergehens unter unbeschreiblichen

Qualen als ewige Tänzer im Feuer der Hölle büßen müssen. Tänzer, die alle Sonntage während des Gottesdienstes in einem Wirtshaus ihre Lust befriedigt haben⁹³, die es wagten, zu den „heiligsten Zeiten“ zu tanzen, z. B. in der Christnacht⁹⁴, am Karfreitag⁹⁵, am Himmelfahrtstage⁹⁶ oder während der Geistliche mit dem „Höchsten Gut“ vorbeiging⁹⁷, werden für ihre Frevel in die Hölle verbannt. Jene Menschen, die sich im Übermaß der Tanzlust hingaben⁹⁸, die in ihrer Besessenheit aus Übermut und Spott sich nicht davor scheuten, mit einem Grabkreuz⁹⁹ oder mit einer Christusfigur¹⁰⁰ zu tanzen, die sogar nicht davor zurückschreckten, nackt zu tanzen¹⁰¹, erleiden dieselbe Pein. Ferner müssen junge Leute, die an verborgenen Plätzen tanzten, für ihr verbotenes Tun mit der Strafe des immerwährenden höllischen Tanzens rechnen¹⁰².

Mit dem Makel der Tanzbesessenheit sind besonders Verbündete des Teufels behaftet: Schwarzkünstler, Hexenmeister, Freimaurer und Hexen, sie alle seien Hörige des Satans. Zu ihrem unheilvollen Gebaren, ihrem schändlichen Treiben komme noch als besonders ihr schäbiges Wesen charakterisierende Unsitte die Begierde des Tanzens. In ihrem Zwang, zu gewissen Zeiten¹⁰³ an gewissen Orten¹⁰⁴ tanzen zu müssen, um dem Teufel zu huldigen, erweise sich vor allem ihre Abhängigkeit vom Satan. Besonders leisten die Hexen ihm treue Gefolgschaft¹⁰⁵. Bei ihrem Tanz erscheinen alle Verbündeten des Teufels. Die Zeremonie dabei erweist sich als ein Zerrbild der Sittlichkeit. Es wird geschlemmt, maßlos getrunken, dem Teufel in perversester Art allerlei Huldigung entgegengebracht und Buhlschaft getrieben¹⁰⁶. Zumeist umtanzen im Reigen alle den Teufel, der in der Mitte des Tanzplatzes auf einem Stein sitzend aufspielt¹⁰⁷. Seine Instrumente sind Geige¹⁰⁸, Dudelsack¹⁰⁹, Pfeife¹¹⁰ oder Harfe¹¹¹. Auch kann der Satan in Gestalt eines schwarzen Bockes auf einem alten ausgetrockneten Kater eine sehr klägliche Tanzmusik hervorbringen¹¹². Er vermag selbst einen ausgetrockneten Pferdeschädel zum schauerlichen Erklingen zu bringen. Bald jedoch wirft der Teufel dieses „Instrument“ überdrüssig zur Seite und mengt sich unter die Tanzenden¹¹³. Dann führt er selbst den Reigen an¹¹⁴ oder tänzelt animierend den Reigen auf und ab¹¹⁵. Ein andermal feuert er die Hexen durch Zurufe beim Tanzen an¹¹⁶ oder beobachtet streng, ob denn das Tanzgeschehen den richtigen Verlauf nehme: Wer von den

Hexen eine Viertelstunde zu spät kommt oder beim Tanz einen Fehltritt tut, den schlägt der Teufel mit dem Besen oder klopft damit den Takt auf den Kopf¹¹⁷. Fällt eine Hexe beim Tanzen gar auf den Boden, verheißt ihr der Satan für das kommende Jahr den Tod¹¹⁸.

Aus den angeführten Beispielen wird deutlich, daß eine Verbindung des Teufels zum Tanz in Volkssagen in dreifacher Hinsicht vorgestellt ist: der Teufel ist Sinnbild für die Gefahren des Tanzens, er ist unerbittliche Schreckfigur, und er verkörpert schließlich als Tanzdämon die Verwerflichkeit des Tanzens. Allzeit prägt der gedankliche Einfluß christlicher Vorstellungen die fantasievollen Schilderungen. Die Anschauung, der Teufel als Inbegriff aller Schlechtigkeit sei des Tanzens kundig, vielmehr, er sei dessen Erfinder und Begünstiger, ist zutiefst verbunden mit den abschätzigen Meinungen der Kirche vom Tanz. Was am Tanz vor allem suspekt erschien, knüpft sich an die Figur des Teufels als Tänzer: Das Fremdartige, das unbewacht in die Gemeinschaft sich einzuschleichen sucht, das einer moralischen Instanz Verborgene, das jugendlich Anmutige, und die Fertigkeit, die zu Verführungen verlockt,

das Maßlose, das Übersteigerte. Die Mädchen seien auch gewarnt vor Unbesonnenheit, vor Leichtfertigkeit, vor Überheblichkeit, seien ermahnt zur Treue, Ernsthaftigkeit und Genügsamkeit. Keine den christlichen Tugenden gemäße Lebensverwirklichung ließe sich mit dem Tanz verbinden, weil dieser vom Teufel bloß als Versuchung geschaffen schien. Die Lehrer der Kirche betrachteten den Tanz als einen Hort für Verletzungen moralischer Normen, dem sie anscheinend mit Verboten allein nicht genügend begegnen konnten, sondern ihren Kampf nur dann für wirksam erachteten, wenn sie in den Menschen Abscheu und Schrecken vor dem Tanz erzeugten. Dazu schien die Gleichsetzung der Figur des Teufels mit dem Tanz am geeignetsten; in ihr verbanden sich schreckhafte Vorstellungen sowohl mit dem Wirken wie mit Annahme einer Sühnung der daraus resultierenden Sündhaftigkeit. So erweisen sich die sagenhaften Berichte vom Teufel als Tänzer als warnende didaktische Exempel moralischer Lehrsätze, die in aller Eindringlichkeit die verhängnisvollen Folgen des Tanzens und somit des Umgangs mit dem Teufel aufzeigen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Theodosius, Hist. Eccl. c. 27, zit. bei: Robert Stumpfl, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, Berlin 1936, S. 129.
- ² Stumpfl, Kultspiele, a. a. O., S. 138ff; über Kirchentänze im allgemeinen vgl. Stumpfl, Kultspiele, a. a. O., S. 138ff.
- ³ Leopold Kretzenbacher, Freveltanz und „Überzähler“. Zum Balladen- und Sagentypus vom „überzähligen“ Tänzer, in: Carinthia I, 144 (1954), S. 845; über Tanzverbote weiters: Reinhold Hammerstein, Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 6), Bern und München 1974, S. 45 ff.
- ⁴ Stumpfl, Kultspiele, a. a. O., S. 140.
- ⁵ Ebda.
- ⁶ Werner Danckert, Unehrlche Leute. Die verfehmten Berufe, Bern und München 1963, S. 53.

- ⁷ Stumpfl, Kultspiele, a. a. O., S. 141f; Hammerstein, a. a. O., S. 46; Kretzenbacher, a. a. O., S. 846.
- ⁸ Friedrich Heinz Schmidt-Ebhausen, Sagen aus Schwaben, Stuttgart 1966, S. 126f.
- ⁹ Johann Adolf Heyl, Volkssagen, Bräuche und Meinungen aus Tirol, Brixen 1897, S. 105, Nr. 70.
- ¹⁰ Erich Pohl, Die Volkssagen Ostpreußens, (Repr. der Ausgabe Königsberg 1943), Hildesheim 1975, S. 171.
- ¹¹ Will-Erich Peuckert, Schlesische Sagen, Weinheim 2/1966, S. 258.
- ¹² Heyl, Tirol, a. a. O., S. 526f., Nr. 56; Josef Guntern, Walliser Sagen, Freiburg i. Br. 1963, S. 177; J. Jegerlehner, Sagen aus dem Unterwallis (= Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 6), Basel 1909, S. 201, Nr. 99; Moriz Tscheinen, Walliser Sagen, Bd. II, Brig 1907, S. 249f., Nr. 112.
- ¹³ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 104f., Nr. 69.

- ¹⁴ Josef Vonbun – Richard Beitzl, Die Sagen Vorarlbergs, Feldkirch 1950, S. 92, Nr. 81.
- ¹⁵ Paul Zaunert, Hessen-Nassauische Stammeskunde, Jena 1929, S. 294; Schmidt-Ebhausen, Schwaben, a. a. O., S. 126 f.
- ¹⁶ Wilhelm Bodens, Sage, Märchen und Schwank am Niederrhein, Bonn 1936, S. 83 f., Nr. 365.
- ¹⁷ Peuckert, Schlesien, a. a. O., S. 258.
- ¹⁸ Schmidt, Schwaben, a. a. O., S. 126 f.
- ¹⁹ Der Teufel erscheint bei der Hochzeit eines Ritterfräuleins, das alle adeligen Freier abwies. Sie schwor sich, nicht zu heiraten. Eines Tages aber kam ein bildhübscher Tagwerker als Knecht auf das Schloß. An diesem fand sie solchen Gefallen, daß sie beschloß, trotz ihres Schwurs ihn zu heiraten. Am Hochzeitsabend war Tanz. Um Mitternacht erschien der Teufel und vertrug die Braut, nachdem er mit ihr getanzt hatte, als Strafe für ihren Frevel; vgl. Karlheinz Schaaf, Sagen und Schwänke aus Oberschwaben, Konstanz 1968, S. 90.
- ²⁰ Zaunert, Hessen, a. a. O., S. 294.
- ²¹ Ebda.
- ²² Schmidt-Ebhausen, Schwaben, a. a. O., S. 126 f.; August Wünsche, Der Sagenkreis vom geprellten Teufel, Leipzig und Wien 1905, S. 60.
- ²³ Pohl, Ostpreußen, a. a. O., S. 171.
- ²⁴ Will-Erich Peuckert, Westalpensagen (= Europäische Sagen IV), Berlin 1965, S. 124, Nr. 221.
- ²⁵ Wünsche, a. a. O., S. 60; Tscheinen, Wallis, a. a. O., S. 249 f., Nr. 172; Matthias Zender, Sagen und Geschichten aus der Westeifel, Bonn 1966, S. 192, Nr. 566.
- ²⁶ Jegerlehner, Unterwallis, a. a. O., S. 201, Nr. 99.
- ²⁷ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 104 f., Nr. 69.
- ²⁸ Beim „verborgen“ Tanz werden die Beleuchtungskörper mit Butter, Öl oder Tierfetten gespeist. Wenn diese Brennstoffe allmählich ausgehen, erscheint der Teufel hilfsbereit als freundlicher Ratgeber. Er sagt den Burschen, sie sollten nun Schnee verwenden, er brenne so gut wie Butter. Und wirklich, die Lampen leuchten hell wie zuvor. Der Tanz im Verborgenen kann zur besonderen Freude des Teufels weitergehen. Vgl. Jegerlehner, Unterwallis, a. a. O., S. 201, Nr. 99; S. 258, Nr. 37.
- ²⁹ Schaaf, Oberschwaben, a. a. O., S. 90; Hermann Endrös – Alfred Weitnauer, Allgäuer Sagen, Kempten 4/1966, S. 149.
- ³⁰ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 102, Nr. 65; Ignaz Vinzenz Zingerle, Sagen aus Tirol, Graz 1969, (Repr. der 2. Auflage, Innsbruck 1891), S. 383, Nr. 679.
- ³¹ Will-Erich Peuckert, Ostalpensagen (= Europäische Sagen III), Berlin 1963, S. 104, Nr. 188.
- ³² Ebda; Heyl, Tirol, a. a. O., S. 102, Nr. 65; Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 383, Nr. 679.
- ³³ Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 104, Nr. 189.
- ³⁴ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 105, Nr. 70. Vom Teufel wird im allgemeinen nicht angenommen, daß er singen oder jodeln kann. Mitunter soll er aber Burschen durch Juchzen herausfordern und sich ihnen zeigen, wenn diese ihn beim Juchzen nachahmten; vgl. Art. „Jauchzer“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, hrsg. von Hanns Bächtold-Sträubli, Berlin und Leipzig 1927 ff., Band IV (1931/32), Sp. 637.
- ³⁵ Zingerle, Tirol, a. a. O. S. 212 f., Nr. 363; Wünsche, a. a. O., S. 60; Peuckert, Westalpen, a. a. O., S. 171.
- ³⁶ Es war in Frauenberg fromme Gewohnheit, zur Besinnung als Einlage einen Choral zu spielen. Der Tanz wurde unterbrochen und alle lauschten andächtig. Zu dem übermütigen Mädchen aber trat ein feiner Herr und forderte es zum Tanzen auf. Das Mädchen sagte lachend zu, und beide tanzten zur frommen Musik. Alle Anwesenden waren über das Paar entrüstet. Dreimal hatte der Teufel mit seiner Tänzerin den Saal umtanzt, da schwang er sie durch das Fenster und verschwand mit ihr in der Finsternis. Vgl. Pohl, Ostpreußen, a. a. O., S. 171. Zu Segenshandlungen bei Tänzen vgl. weiters: Kretzenbacher, Freveltanz, a. a. O., S. 852 ff.
- ³⁷ Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 105, Nr. 190.
- ³⁸ Schmidt, Schwaben, a. a. O., S. 126 f.
- ³⁹ Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 204, Nr. 188; Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 383, Nr. 679.
- ⁴⁰ Peuckert, Westalpen, a. a. O., S. 124, Nr. 211.
- ⁴¹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 102, Nr. 65.
- ⁴² Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 104, Nr. 189.
- ⁴³ Ders., Westalpen, a. a. O., S. 124, Nr. 221.
- ⁴⁴ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 383, Nr. 679; Heyl, Tirol, a. a. O., S. 102, Nr. 65.
- ⁴⁵ Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 104, Nr. 189; Heyl, Tirol, a. a. O., S. 102, Nr. 65.
- ⁴⁶ Peuckert, Westalpen, a. a. O., S. 124, Nr. 221.
- ⁴⁷ Ders., Ostalpen, a. a. O., S. 104, Nr. 188; Wünsche, a. a. O., S. 60.
- ⁴⁸ Zender, Westeifel, a. a. O., S. 311, Nr. 933.

- 49 Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 103f., Nr. 187.
 50 Heyl, Tirol, a. a. O., S. 104f., Nr. 69.
 51 Tscheinen, Wallis, a. a. O., S. 249f., Nr. 172.
 52 Schaaf, Oberschwaben, a. a. O., S. 90; Heyl, Tirol, a. a. O., S. 105, Nr. 70; Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 105f., Nr. 191.
 53 Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 104, Nr. 188.
 54 Heyl, Tirol, a. a. O., S. 105, Nr. 70.
 55 Peuckert, Ostalpen a. a. O., S. 105f., Nr. 190.
 56 Ebda., S. 103f., Nr. 187.
 57 Pohl, Ostpreußen, a. a. O., S. 171.
 58 Ebda.; Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 104, Nr. 189; S. 105, Nr. 190; Jegerlehner, Unterwallis, a. a. O., S. 258, Nr. 37; Schmidt, Schwaben, a. a. O., S. 120f.
 59 Zaubert, Hessen, a. a. O., S. 294; Bodens, Niederrhein, a. a. O., S. 83f., Nr. 365.
 60 Heyl, Tirol, a. a. O., S. 105, Nr. 70.
 61 Schmidt, Schwaben, a. a. O., S. 126.
 62 Pohl, Ostpreußen, a. a. O., S. 171.
 63 Ebda.; Schaaf, Oberschwaben, a. a. O., S. 90.
 64 Pohl, Ostpreußen, a. a. O., S. 171.
 65 Peuckert, Schlesien, a. a. O., S. 258.
 66 Ders., Ostalpen, a. a. O., S. 104, Nr. 189.
 67 Wünsche, a. a. O., S. 60.
 68 Ebda.
 69 Heyl, Tirol, a. a. O., S. 104f., Nr. 69.
 70 Zaubert, Hessen, a. a. O., S. 294.
 71 Schaaf, Oberschwaben, a. a. O., S. 90.
 72 Heyl, Tirol, a. a. O., S. 105, Nr. 70.
 73 Ebda., S. 105, Nr. 69. Im Lungau soll der Teufel auch „fensterln“ gehen; vgl. Michael Dengg, Lungauer Volkssagen, Salzburg 1957, S. 102.
 74 Heyl, Tirol, a. a. O., S. 105, Nr. 70. Das Wirken des Teufels hat in vielerlei Hinsicht mit einer anderen dämonischen Figur, dem Wassermann, Gemeinsamkeiten. Ähnlich wie der Teufel versucht dieser Menschen zu schaden; er trachtet ihnen nach dem Leben. Der Wassermann ist häßlich, finster und tückisch. Er besitzt die erstaunliche Fähigkeit, sich in vielerlei Gestalten zu verwandeln. In der Erscheinung von Mäusen, Hasen, Hunden und Ziegenböcken versucht er sich den Menschen unauffällig zu nähern und will sie in Gefahr bringen. Vor allem möchte er die

Menschen in die Nähe des Wassers oder in das Wasser selbst locken, wobei er mitunter, deren Hilfsbereitschaft ausnützend, einen Ertrinkenden vortäuscht. Kommt jemand in diesen seinen Bereich, wird er unweigerlich in die Tiefe gezogen. Wie der Satan beherrscht er von den Mitteln der Verführung besonders das Tanzen. Wo auch immer Menschen sich in der Nähe eines Wassers zum Tanzen zusammengefunden haben, kann der Wassermann erscheinen. Wie der Teufel kommt er getarnt als fremder Herr, als vornehmer Ritter¹ in grünseidenen Rock² gekleidet oder als verführerisch schöngestaltiger Jüngling³. Ebenso wie sich der Satan beim Tanze nur ausnahmsweise mit „Mauerblümchen“ abgibt⁴, hat es der Wassermann vor allem auf die schönen, wohlgestalteten Mädchen abgesehen⁵, von denen er annimmt, daß sie einen leichtfertigen Lebenswandel führen könnten⁶. Der Wassergeist erweist sich wie sein höllisches Ebenbild als vortrefflicher Tänzer, mit dem alle Mädchen mit Vorliebe getanzt hätten⁷. Voll Tanzbegierde springt er wild herum und stößt dabei die anderen Tänzer mit dem Ellbogen⁸. Mit sichtlichem Vergnügen tanzt er mit seinem Mädchen immer schneller, bis ihr schwindelt und er sie fest umschlungen in die Flut zieht⁹, oder er tanzt in „wilder“ Bewegung mit seiner Partnerin ständig weiter vom Tanzplatz weg, bis er mit ihr schließlich am Wasser anlangt und sie in die Flut reißt¹⁰. Auch versucht der Wassermann, Mädchen nach dem Tanz zum Spaziergehen einzuladen. Am nahen Teich oder Bach drängt er seine Begleiterin in das Wasser¹¹. Als Rettung vor dem sicheren Tod erweist sich das spontane Ausrufen biblischer Namen¹².

¹ Albert Burkhardt, *Vineta. Sagen und Märchen vom Ostseestrand*, Rostock 1965, S. 119; Alfred Karasek-Langer und Elfriede Strzygowski, *Sagen der Beskidendeutschen*, Leipzig 1930, Nr. 113; zum Wassermann allgemein vgl. Art. „Wassergeister“, in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. IX, 1, (1938/41), Sp. 128ff.

² Karasek-Strzygowsky, *Beskidendeutsche*, a. a. O., Nr. 119.

³ Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, Bd. 1, Berlin 1816, S. 66, Nr. 51.

⁴ Richard Kühnau, *Schlesische Sagen II. Elben-, Dämonen- und Teufelssagen* (= *Schlesiens volkstümliche Überlieferung IV*), Leipzig 1911, S. 260, Nr. 908.

⁵ Burkhardt, *Vineta*, a. a. O., S. 119; Karasek-Strzygowski, *Beskidendeutsche*, a. a. O., Nr. 113.

⁶ Grimm, *Deutsche Sagen*, a. a. O., S. 66, Nr. 51.

⁷ Karasek-Strzygowski, *Beskidendeutsche*, a. a. O., Nr. 113.

⁸ *Dieselben*, a. a. O., Nr. 119.

- ⁹ Burkhardt, Vineta, a. a. O., S. 119.
- ¹⁰ Grimm, Deutsche Sagen, a. a. O., S. 66, Nr. 51.
- ¹¹ Karasek-Strzygowski, Beskidendeutsche, a. a. O., Nr. 113, 119; Kühnau, Schlesien II, a. a. O., S. 260f., Nr. 908.
- ¹² Karasek-Strzygowski, Beskidendeutsche, a. a. O., Nr. 119.
- ⁷⁵ Karl Horak, Tiroler Sagen und Melodien, in: Germanien 14 (1942), S. 330.
- ⁷⁶ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 383, Nr. 679.
- ⁷⁷ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 102, Nr. 65.
- ⁷⁸ Ders., S. 105, Nr. 70.
- ⁷⁹ Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 103f., Nr. 187.
- ⁸⁰ Ders., S. 116, Nr. 216.
- ⁸¹ Ders., S. 29, Nr. 47.
- ⁸² Ders., S. 29, Nr. 46.
- ⁸³ Guntern, Wallis, a. a. O., S. 177.
- ⁸⁴ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 256f., Nr. 96.
- ⁸⁵ Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 97f., Nr. 175.
- ⁸⁶ Art. „Pfeife“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, a. a. O., Bd. VI (1934/35), Sp. 1580.
- ⁸⁷ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 398, Nr. 703.
- ⁸⁸ Schmidt, Schwaben, a. a. O., S. 123f.
- ⁸⁹ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 372, Nr. 600; Heyl, Tirol, a. a. O., S. 422, Nr. 108.
- ⁹⁰ Art. „Hölle“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, a. a. O., Bd. IV (1931/32), Sp. 195.
- ⁹¹ Franz Schönwerth, Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen, Augsburg 1857–59, Teil 3, S. 25.
- ⁹² Adalbert Kuhn, Märkische Sagen und Märchen, Berlin 1843, S. 522f., Nr. 237.
- ⁹³ Heinrich Pröhle, Harzsagen (= Denkmäler Deutscher Volksdichtung 3), Göttingen 1957, S. 211, Nr. 209; Will-Erich Peuckert, Deutsche Sagen I. Niederdeutschland (= Europäische Sagen I), Berlin 1961, S. 22.
- ⁹⁴ Johannes Künzig, Schwarzwald-Sagen, Düsseldorf 1965, S. 276; Will-Erich Peuckert, Deutsche Sagen II, Mittel- und Oberdeutschland (= Europäische Sagen II), Berlin 1962, S. 42, Nr. 78.
- ⁹⁵ Richard Kühnau, Schlesische Sagen III. Zauber-, Wunder- und Schatzsagen (= Schlesien volkstümliche Überlieferung V), Leipzig 1911, S. 358, Nr. 1741; Johann Nepomuk Ritter von Alpenburg, Deutsche Alpensagen, München 1977, (Repr. der Ausgabe Zürich 1860) S. 283.
- ⁹⁶ Ludwig Bechstein, Thüringer Sagenbuch II, Wien und Leipzig 1858, S. 186, Nr. 319.
- ⁹⁷ Alpenburg, Alpen, a. a. O., S. 239.
- ⁹⁸ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 144f., Nr. 230, 233; Kühnau, Schlesien III, a. a. O., S. 367, Nr. 1750.
- ⁹⁹ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 277, Nr. 498.
- ¹⁰⁰ Hans Fink, Eisacktaler Sagen, Bräuche und Ausdrücke (= Schlernschriften Nr. 164), Innsbruck 1957, S. 180f.
- ¹⁰¹ Kuhn, Mark, a. a. O., S. 251f., Nr. 236; Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 276; Peuckert, Ostalpen, a. a. O., S. 29, Nr. 45.
- ¹⁰² Jegerlehner, Unterwallis, a. a. O., S. 255, Nr. 27.
- ¹⁰³ Der Tanz der Hexen findet nicht willkürlich statt, sondern ist in der Regel an bestimmte Zeiten festgelegt. Die Hexen haben in gewissen Nächten, besonders an den Vorabenden großer Feste ihre Zusammenkünfte¹. Außerhalb der Walpurgisnacht sind dabei besonders die Johannis- und die Bartholomäusnacht (oder Jakobnacht) sowie die Silvester- und Michaelisnacht erwähnt². Im Allgäu wiederum veranstalten die Hexen ihre Tänze mit Vorliebe in den „verwunschenen“ Nächten, zu den Vigilien vor hohen Festen³. In Norddeutschland versammeln sich die Hexen sechsmal im Jahr zum „Kesselritt“, so in der Christnacht, Michaelis- und Mainacht, dann Pfingstnacht, Johannisnacht und am „Fastelabend“⁴. In Bayern ist besonders der Johannisvorabend die Zeit des Hexentanzes⁵. Im Schwarzwald dagegen treffen sich die Hexen alle Mittwoch- und Freitagnächte zu ihren Tänzen⁶; in Vorarlberg wiederum kommen die Hexen bei Vollmond zusammen⁷, in der Schweiz wöchentlich einmal⁸, in Tirol besonders in den Nächten der Quatemberzeiten, zur Mitternachtsstunde⁹ und an Donnerstagen¹⁰.
- ¹ Vonbun-Beitl, Vorarlberg, a. a. O., S. 60, Nr. 14; S. 64, Nr. 23; Peuckert, Mittel- und Oberdeutschland, a. a. O., S. 97, Nr. 168 II.
- ² Zannert, Hessen, a. a. O., S. 286.
- ³ Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 363.
- ⁴ Ulf Diederichs, Norddeutsche Sagen, Düsseldorf-Köln 1967, S. 232.
- ⁵ Panzer, Bayern II, a. a. O., S. 171, Nr. 275.
- ⁶ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 9.
- ⁷ Vonbun-Beitl, a. a. O., S. 66, Nr. 29.
- ⁸ Sergius Golowin, Menschen und Mächte. Sagen zwischen Jura und Alpen, Zürich 1970, S. 247.
- ⁹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 545, Nr. 113.
- ¹⁰ Ebda., S. 39, Nr. 51.



Abb. 5 Hexentanz. 1586. Anonym. Holzschnitt in: T. M. Guarzo, Compendium Maleficarum, Mailand 1608, S. 37.



Abb. 6 Hexentanz 1577 - 1586. Anonym. Federzeichnung aus dem Stammbuch des Wilhelm Schurf, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Nr. 1075, S. 44. Foto: Demanega, Innsbruck.



Abb. 7 Hexen musizieren und tanzen in Gestalt von Katzen. Mitte 17. Jahrhundert. Anonym. Öl auf Holz (126 × 100 cm); Schloß Murau, Inv.-Nr. 35.

¹⁰⁴ Die Zeremonie des Hexentanzes findet an bestimmten besonders dafür ausgewählten und geeigneten Orten statt. Solche Plätze liegen zumeist an auffälligen Punkten in der Landschaft, z. B. bei der Spitze eines Berges, die eine Ähnlichkeit mit einer Mondsichel hat, wie z. B. die „Winterstaude“ in der Nähe von Bezaun im Bregenzerwald¹, auf einer Wiese, die einem dünnen, festgestampften Kreis gleicht², oder der Tanzplatz erweist sich wie bei den „fées“ in Frankreich als ein Rund, wo es tiefer grünt als anderswo³. Derartige Orte sind ferner gekennzeichnet durch kräftiges Wachstum von Hartheu, „Hexenkraut“ im sonst dünnen Boden⁴ und Pilzen, besonders von Bovisten⁵ oder solchen mit verlockenden Farben, von Pilzen die im Kreise stehen, denn wo die Hexen beim Tanze auftreten, sollen giftige Schwämme wachsen⁶. Auch erblickt man in einer Wiese mit überwiegend geschwärztem Gras einen Tanzplatz der Hexen⁷. Als Orte, wo Hexen zu ihren Tänzen zusammenkommen, gelten auch hochgelegene Talkessel⁸, Wasserscheiden⁹, eine Waldlichtung mit vereinzelt zusammenstehenden Bäumen, häufig mit drei Eichen¹⁰, ferner dreieckige Plätze¹¹, zumal mit einem dünnen Baum, den die Hexen umtanzen können¹², aber ebenso Moore, vorzugsweise Hochmoore mit ihrer eigenartigen Pflanzenwelt¹³. Hexen tanzen auch in Behausungen, die zumeist abgelegen sind von geschlossenen Ortschaften, z. B. in der Scheune eines abseits stehenden Hofes¹⁴, in einem freistehenden Stadel¹⁵, in einem Weinkeller¹⁶, Felsenkeller¹⁷ oder Hauskeller¹⁸, sogar im Festsaal eines gut bürgerlichen Gasthauses nach der Sperrstunde, wie im prächtigen Palast¹⁹, je nach der Art des Tanzes und der sozialen Herkunft der Tänzer. Mitunter sind sogar makabere Orte von den Hexen zum Tanzplatz erwählt, z. B. die Grabhügel der Sylter Heide²⁰ oder ein Schindanger²¹. Die Hexen können zu ihren Zusammenkünften bis in ferne Länder durch die Lüfte fliegen; dann sind ihre Tanzplätze vorzugsweise Wegkreuze, wo sie sich aus allen Himmelsgegenden treffen²². Von den Tanzplätzen der Hexen erlangten in Italien die Berge Barco di Ferrano, Paterno di Bologna, Spinato della Mirandola, Tossale bei Bergamo, in Frankreich der Berg La Croce del Pasticcio, in Deutschland der Blocksberg, der Huiberg unweit von Corvey an der Weser, Plätze im Riesengebirge und im Fichtelgebirge, der Heuberg in Schwaben und der Inselberg zwischen Gotha und Eisenach²³ außergewöhnliche Berühmtheit. Jede Region hat ihre eigenen Orte, an denen ein Hexentanz angenommen oder beobachtet wurde. In Tirol halten die Hexen ihre Tänze besonders auf dem „Ritten“ bei Bozen ab. Auf dem „Roßwagen“, auf der „Schön“, auf dem „Riggermoos“, auf dem „Heldenboden“ drehen sie um einen Stein, den „Hexenstein“, vornehmlich ihre Reigen.²⁴

¹ Vonbun-Beitl, Vorarlberg, a. a. O., S. 60.

² Zender, Westeifel, a. a. O., S. 364, Nr. 1105; Zannert, Hessen, a. a. O., S. 286; diese ausgeprägten Ringe im Gras werden auch „Hexenringe“ genannt; vgl. Art. „Ring“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, a. a. O., Bd. VII (1935/36), Sp. 724.

³ Gudrun Staudt und Will-Erich Peuckert, Nordfranzösische Sagen (= Europäische Sagen VI), Berlin 1968, S. 101, Nr. 168.

⁴ Victor Carl, Pfälzer Sagen, Landau 1975–77, S. 20.

⁵ Art. „Bovist“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, a. a. O., Bd. I (1927), Sp. 1485.

⁶ Peuckert, Mittel- und Oberdeutschland II, a. a. O., S. 97, Nr. 168.

⁷ Theodor Vernaleken, Alpensagen, Wien 1858, S. 21.

⁸ Zannert, Hessen, a. a. O., S. 286.

⁹ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 8; Peuckert, Mittel- und Oberdeutschland, a. a. O., S. 98, Nr. 169.

¹⁰ Friedrich Panzer, Bayerische Sagen und Bräuche (= Denkmäler Deutscher Volksdichtung 2), Göttingen 1954, S. 212.

¹¹ Johann Nepomuk Ritter von Alpenburg, Mythen und Sagen Tirols, Zürich 1857, S. 284, Nr. 15.

¹² Zender, Westeifel, a. a. O., S. 383, Nr. 1159.

¹³ Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 363.

¹⁴ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 13.

¹⁵ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 417, Nr. 737; Heyl, Tirol, a. a. O., S. 289f., Nr. 108.

¹⁶ Will-Erich Peuckert, Niedersächsische Sagen II, Göttingen 1966, S. 326, Nr. 1120 II.

¹⁷ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 9.

¹⁸ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 407, Nr. 718.

¹⁹ Alpenburg, Tirol, a. a. O., S. 284f., Nr. 15; Felix Karlinger-Inge Übleis, Südfranzösische Sagen (Europäische Sagen IX), Berlin 1974, S. 91f.

²⁰ Willy Krogmann, Sylter Sagen, Göttingen 1966, S. 6.

²¹ Friedrich Müller, Siebenbürgische Sagen, Wien und Hermannstadt 2/1885, S. 136.

²² Zannert, Hessen a. a. O., S. 286; Peuckert, Mittel- und Oberdeutschland a. a. O., S. 97, Nr. 168; Peuckert, Niedersachsen II, a. a. O., S. 432, Nr. 1299; Karlinger-Übleis, Südfrankreich, a. a. O., S. 133; Staudt-Peuckert, Nordfrankreich, a. a. O., S. 101f., Nr. 167.

²³ *Peuckert, Niedersachsen II, a. a. O., S. 431, Nr. 1295.*

²⁴ *Heyl, Tirol, a. a. O., S. 289f., Nr. 108.*

¹⁰⁵ Die Hexen sind vorgestellt als Frauen, die sich vom Teufel verführen ließen, die sich mit ihm abgeben, ihm geschworen und verschrieben haben. Der Pakt mit dem Satan wird durch Unterschreiben mit dem eigenen Blut und durch das feierliche Versprechen, Gott abzusagen, förmlich vollzogen. Der Teufel befiehlt daraufhin den Hexen Schaden anzurichten, wo sie nur können¹. Die Hexen gehören somit dem Teufel. Sie gelten mit ihm als Urheber alles Bösen in der Welt. Der Satan lehrt die Hexen seine Geheimnisse, vermittelt ihnen sein überragendes Wissen und seine Kunststücke². Durch die Hexen vermag er sein schädvolles Wirken zu vervielfachen. Die Hexen müssen Böses tun; sie können Menschen und Tiere krank machen und töten, Unwetter erregen, Früchte und Saaten z. B. durch Hagel, Wirbelwind oder Frost verderben, sie haben Gewalt über das Wachstum³. Sie können aber auch dadurch schaden, daß sie Ungeziefer und andere schädliche Tiere, z. B. Mäuse, Ratten und Schlangen mehren und das Unkraut wuchern lassen⁴. Die Hexen vermögen sich in allerlei Gestalten zu verwandeln, bevorzugt in Katzen, Hasen und Ratten⁵. Derart bezaubern sie Kühe, daß diese keine oder blutige Milch geben, oder sie verhindern, daß die Milch gerinnt⁶. Alles das, was Menschen, Tieren und der Umwelt schaden kann, vermögen die Hexen zu wirken.

¹ *Art. „Hexe“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 1878.*

² *Peuckert, Schlesien, a. a. O., S. 96.*

³ *Ludwig Strackerjan, Aberglaube und Sagen aus dem Herzogtum Oldenburg, Bd. I, Oldenburg 1909, S. 368.*

⁴ *Art. „Hexe“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, a. a. O., Sp. 1860.*

⁵ *Ebda., Sp. 1863. Noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts waren auf Grund dieser Ansicht Prozesse gegen Tiere (vor allem in Frankreich) keine Seltenheit; vgl. Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 102. In Ellhofen und in Diepolz waren noch im 18. Jahrhundert Reste eines Katzenopfers vorhanden. Alljährlich wurden drei Katzen im Sommersonnwendfeuer verbrannt. Auch in Tirol war diese Sitte verbreitet; wahrscheinlich war das Verbrennen von Katzen eine Art Hexengericht; vgl. Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 107. In Sagen ist gelegentlich erwähnt, daß Hexen auch in Gestalt von zumeist dunkelfarbenen Katzen tanzen sollen: Aufgerichtet auf den Hinterpfoten, die Vorderpfoten einander reichend; andere Katzen spielen die Musik dazu (vgl. Abb. 7); vgl. Zingerle,*

Tirol, a. a. O., S. 418, Nr. 739; Bechstein, Thüringen, a. a. O., S. 96, Nr. 244; Kühnau, Schlesien II, a. a. O., S. 64, Nr. 1422; Hexen tanzen auch in Gestalt von Hasen; vgl. Ludwig Schirmeyer, Osnabrücker Sagenbuch, Osnabrück 1967, S. 82; Peuckert, Niedersachsen II, a. a. O., S. 299, Nr. 1051; S. 330f., Nr. 1059 III.

⁶ *Art. „Heiden“, in: Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 1846.*

¹⁰⁶ Wenn die Zeit gekommen ist, verspüren jene Frauen, die Hexen sind, einen unwiderstehlichen Drang zu tanzen. Sie nehmen sich dann ein Gefäß mit Hexensalbe aus dem Schrank, beschmieren damit Stirn, Brust, Hände und Fußsohlen. Daraufhin greifen sie zu einem Besenstiel, nehmen diesen zwischen die Beine und sagen sich einen Spruch vor, etwa in folgender Art: „Überall auf und nirgends an“¹. Sodann erheben sie sich durch magische Kraft vom Fußboden und fliegen durch den Schornstein davon in die Dämmerung oder Dunkelheit hinaus. In kurzer Zeit gelangen sie so zum Tanzplatz². Einzelne Hexen kommen mit Kutschen, gezogen von Schimmeln³ oder Schmetterlingen⁴. Manche reiten auf Katzen, Ziegenböcken, Ofengabeln⁵, auf Holzscheitern, Hühnern und Schweinen zum Ort ihrer Zusammenkunft, meiden als Flugbehelf aber scheu jedes Ding, auf dem ein Kreuz gezeichnet ist⁶. Die Frau des Schmiedes von Herisau benütze als „Reittier“ einen Gesellen der Werkstatt⁷. Am Tanzplatz können auch nur die Seelen der Hexen, z. B. in Gestalt von Hummeln erscheinen, während der Körper zu Hause im Bett verbleibt⁸. Der Hexenaufzug ist mitunter eine feierliche Prozession: voran schreiten die jungen Mädchen, eines „schöner als das andere“, darauf folgen die Frauen, und schließlich geht der Satan mit einer alten vornehm gekleideten Frau einher. Er spielt mit „bezaubernden“ Tönen auf seinem Dudelsack die Aufzugsmusik⁹. Wenn alle Hexen am Tanzplatz versammelt sind, beginnt eine aufwendige Zeremonie. Sie formieren sich zuerst in einem großen Kreis um den Teufel. Vor ihn muß jede Hexe hinhopsen und bekennen, was sie zu seiner Ehre getan hat¹⁰. Nach dieser „Hexenbeichte“ bekommen die Unholdinnen die „Teufelsabsolution“. Die anschließende „schwarze Messe“ ist eine einzige Gotteslästerung¹¹. Bei dieser Gelegenheit erfolgt zugleich die „Hexenweihe“, die Aufnahme von jeweils drei Junghexen in den „Teufelsorden“¹². Am „Hexenaltar“ „segnet“ der Teufel die jungen Hexen ein. Dann besteigt er die „Kanzel“ und berichtet vom Hexen- und Teufelswerk des vergangenen Jahres¹³. Erscheinen Jungfrauen zum ersten Mal in dieser Gesellschaft, so werden sie durch einen Ehrenplatz und mit Blumenkränzen ausgezeichnet¹⁴. Ihre Aufnahme in den Teufelsbund kann auch durch Abscheren der Schamhaare erfolgen¹⁵. Hierauf wird

ein Kessel auf das bereits lodernde Feuer gestellt und allerlei geheimnisvolle Zaubermittel werden hineingeworfen. Haben die Hexen nun den Kessel drei oder fünf Mal umtanzt und umgerührt¹⁶, begeben sie sich an eine lange gedeckte Tafel, voll mit schmackhaften Speisen und kostbarem Geschirr¹⁷; nur Brot und Salz fehlen in all dem Überfluß¹⁸. Zu ihren Festen sind die Hexen mit langen grauen Mänteln bekleidet¹⁹; den Kopf bedecken große aus Stroh geflochtene Hüte²⁰. Wer auf dem Bechtelsberg in Hessen beim Hexentanz mitmachen wollte, mußte ein langes schwarzes Kleid mit einem Strohgürtel tragen, dazu eine Haube, unter der ein langer Haarschopf herabfiel²¹. In manchen Gegenden Tirols erscheinen die Hexen zu ihrem Tanz in der schmuckvollen Tracht der Unterinntaler Mädchen, mit grünen Hüten und weißen Vortüchern²². Die „Fairies“ in England haben beim „Reel“ alle grüne Gewänder²³. Vereinzelt tanzen die Hexen, z. B. im Allgäuischen, nackt²⁴.

¹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 545, Nr. 113.

² Dietrich Weichert, *Pommersche Sagen*, Bd. II, Hamburg 1968, S. 63f.

³ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 7.

⁴ Ebda., S. 12.

⁵ Peuckert, *Niedersachsen II*, a. a. O., S. 439, Nr. 1313.

⁶ Zaunert, *Hessen*, a. a. O., S. 286.

⁷ Peuckert, *Westalpen*, a. a. O., S. 63, Nr. 127.

⁸ Golowin, *Menschen und Mächte*, a. a. O., S. 247.

⁹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 313f., Nr. 132.

¹⁰ Endrös-Weitnauer, *Allgäu*, a. a. O., S. 373.

¹¹ Art. „Hexe“, in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 1888.

¹² Endrös-Weitnauer, *Allgäu*, a. a. O., S. 373.

¹³ Karstens, *Niederdeutsche II*, a. a. O., S. 10 (Harz).

¹⁴ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 27.

¹⁵ Diederichs, *Norddeutschland*, a. a. O., S. 232 (Friesland).

¹⁶ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 7.

¹⁷ Ebda., S. 13.

¹⁸ Ebda., S. 7.

¹⁹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 545, Nr. 113.

²⁰ Friedrich S. Krauß, *Tausend Sagen und Märchen der Südslawen*, Bd. II, Leipzig o. J., S. 432.

²¹ Zaunert, *Hessen*, a. a. O., S. 286.

²² *Alpenburg*, Tirol, a. a. O., S. 284f., Nr. 5.

²³ Christine Agricola, *Englische und walisische Sagen* (= *Europäische Sagen VIII*), Berlin 1976, S. 175, Nr. 268.

²⁴ Endrös-Weitnauer, *Allgäu*, a. a. O., S. 367; Karl August Reiser, *Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus*, Bd. I, Kempten 1895, S. 181.

¹⁰⁷ Die bevorzugte Tanzart der Hexen ist der eingeschlechtliche Reigen; sie reichen sich die Hände und tanzen in der Runde umher¹. Dabei wird gesungen², gejauchzt³, gejoht⁴, gejubelt⁵ und in die Hände geklatscht⁶. Alte und junge Hexen umtanzen so einen Stein⁷, ein Feuer⁸, einen Topf⁹, zumeist aber den Teufel¹⁰, der in der Mitte des Tanzkreises vor allem in der Verwandlung eines Bockes auf einem Stein sitzt¹¹. Ein solcher Ringelreihen der Hexen – in der Regel ist die Zahl der Tänzerinnen ungerade¹² oder sie beträgt zwölf, wobei aber bei jedem Tanz eine Hexe vom Teufel vertragen wird¹³ – ist zumeist nach außen gekehrt¹⁴. Im Reigen tänzeln sie von rechts nach links herum¹⁵ oder ein Ring bewegt sich nach rechts, ein anderer nach links¹⁶. Beim Geschlechtertanz drehen sich Hexen und Teufel im Reigen, Schwarzkünstler – auch Faust und sein Famulus Wagner befinden sich häufig unter den Tänzern¹⁷ – und Hexenmeister¹⁸. Nur ausnahmsweise werden Menschen zum Tanz der Hexen verführt, z. B. ein Bursche, der nachts häufig zu seinem Mädchen geht und zufällig beim Tanzplatz vorbeikommt¹⁹ oder zwei unter der Mittagssonne durstig gewordene Mäher, denen die Hexen für deren Versprechen, zum Tanze zu kommen, Wein einschenken²⁰. Auch einem Gesellen, der der Frau des Meisters, die eine Hexe war, auf ihrem Weg durch die Luft zum Tanzplatz folgte, wird ein Tanz nicht verweigert, als er plötzlich vor der verwunderten Schar der Hexen erschien. Der Teufel ging im Gegenteil freundlich lächelnd auf ihn zu und gab ihm die schönste Tänzerin zur Hand²¹. Solcherart zum Tanz animierte Burschen befreien sich aus ihrer peinlichen Lage durch das Anstimmen eines geistlichen Liedes, worauf der ganze Spuk im Nu verschwindet. Die „fées“ in Frankreich verführen durch Schönheit jene, die ihrem Tanz zusehen. Ist ein Bursche ihrem Zauber erlegen und tanzt er den Reigen mit ihnen, so wird er wie Holz im Schraubstock zwischen zwei Tänzerinnen eingezwängt und muß unaufhörlich tanzen, auch wenn er zusammenzubrechen droht. Erst um Mitternacht, wenn aller Schauer vergeht, ist er gerettet²². Gelegentlich werden Menschen gezwungen, beim Tanz der Hexen mitzutun. Kommt ein Wanderer unversehens in die Nähe des Hexenplatzes, so kann er, ehe er sich's versieht, von einem schwarzen Schwein auf den Buckel genommen und in den Hexenkreis getragen werden.



Abb. 8 Zu Bürgers „Leonore“ (Detail, Hexentanz). 1778. Daniel Chodowiecki. Radierung (11,1 × 6,4 cm); München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 106 147.



Abb. 9 Hexentanz. 2. Hälfte 19. Jh.
Hans Thoma, Radierung (12,5 × 12,7
cm); München, Staatliche Graphische
Sammlung, Inv.-Nr. 1924: 439.

Dann kratzen, beißen und zwicken ihn die Hexen solange, bis er beim Tanz mitmacht und damit dem Bösen verfällt. Bleibt er standhaft, wird er bis zum Ave-Läuten gefoltert. Zum Schluß nimmt ihn die wildeste Hexe im Flug mit durch die Lüfte, um ihn beim ersten Glockenschlag fallen zu lassen²³. Geht jemand in Carredown um Mitternacht um den Kirchturm, so wird er gezwungen, mit den Hexen zu tanzen.²⁴ Zumeist jedoch verbleiben der Teufel und seine Gefolgschaft unter sich; ja sie bestrafen unerbittlich den Frevel jener, die es wagen, ihrem Tanz zuzusehen oder ihn gar stören. Ein Knecht, der durch das Schlüsselloch einer Kellertür den Tanz der Hexen beobachten wollte, ward erblindet, als die Hexen das Licht ausbliesen²⁵. Einem anderen Neugierigen fing die Nase an zu brennen, so daß er von seinem Beobachtungsplatz weichen mußte und zeitlebens eine verbrannte Nase behielt²⁶. Einem anderen Burschen trat eine der teuflischen Tänzerinnen auf den Fuß; daraufhin wurde er krank und konnte seinen Fuß ein Jahr lang nicht mehr rühren²⁷. Burschen, die unverhofft in einen Hexentanz geraten, können aber auch die Überraschung erleben, daß ihr eigener Schatz unter den Tänzerinnen ist²⁸. Sind der Teufel und seine Gefolgschaft unter sich, so tanzen sie mitunter in Paaren, bald aber auch in wilden Gruppen und Haufen im Kreis herum²⁹. Diese „wilden“ Tänze sollen „wüst“, „scheußlich“³⁰ und „ungebührlich“³¹ sein. Es wird auf Ofengabeln und Besen getanzt³² oder der Teufel führt jeder Hexe einen schwarzen Geißbock zum Reiten vor. Dieser springt dann wie toll mit der Hexe auf dem Rücken im Kreis herum³³.

¹⁰ Fink, *Eisacktal*, a. a. O., S. 46.

¹¹ Pohl, *Ostpreußen*, a. a. O., S. 86; Zannert, *Hessen*, a. a. O., S. 287.

¹² J. Kuoni, *Sagen des Kantons St. Gallen*, St. Gallen 1903, S. 18.

¹³ Heyl, *Tirol*, a. a. O., S. 289f., Nr. 108.

¹⁴ Heino Pfannenschmid, *Das Weihwasser im heidnischen und christlichen Kultus unter besonderer Berücksichtigung des germanischen Altertums*, Hannover 1869, S. 108.

¹⁵ Wilhelm Hertz, *Deutsche Sagen im Elsaß*, Stuttgart 1872, S. 204; H. Frischbier, *Hexenspruch und Hexenbann. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens in der Provinz Preußen*, Berlin 1870, S. 1f; „Es wird auf einer gespannten Leine links herum getanzt“.

¹⁶ Franz Niederberger, *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Unterwalden*, Bd. II, Sarnen 1908–14, S. 119f.

¹⁷ Golowin, *Menschen und Mächte*, a. a. O., S. 243; Karlinger-Übleis, *Südfrankreich*, a. a. O., S. 91f; Reiser, *Allgäu*, a. a. O., S. 171.

¹⁸ Paul Zannert, *Westfälische Sagen*, Düsseldorf-Köln 1967, S. 275.

¹⁹ Zingerle, *Tirol*, a. a. O., S. 408f., Nr. 720.

²⁰ Peuckert, *Westfalen*, a. a. O., S. 64, Nr. 129.

²¹ Karlinger-Übleis, *Südfrankreich*, a. a. O., S. 143f.

²² Endrös-Weitnauer, *Allgäu*, a. a. O., S. 363.

²³ Agricola, *England*, a. a. O., S. 155.

²⁴ Künzig, *Schwarzwald*, a. a. O., S. 155.

²⁵ Josef Müller, *Sagen aus Uri*, Bd. III, Basel 1945, Nr. 1435.

²⁶ Richard Beitzl, *Im Sagenwald*, Feldkirch 1953, S. 293, Nr. 548.

²⁷ Golowin, *Menschen und Mächte*, a. a. O., S. 243; Panzer, *Bayern II*, S. 171, Nr. 275.

²⁸ Kaspar Freuler und Hans Thürer, *Glarner Sagen*, Glarus 1953, S. 154.

²⁹ Heyl, *Tirol*, a. a. O., S. 545, Nr. 113.

³⁰ Reiser, *Allgäu*, a. a. O., S. 177.

³¹ Vonbun-Beitzl, *Voralberg*, a. a. O., S. 60, Nr. 14.

³² Art. „Hexe“ in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 1886.

³³ Zannert, *Hessen*, a. a. O., S. 287.

¹⁰⁸ Das Tanzen leitet der Teufel bevorzugt als Spielmann. Dann kann er auf der Geige die „wildesten“ Tanzmelodien hervorzaubern,

¹ Krauß, *Südslawen*, a. a. O., S. 432; Heyl, *Tirol*, a. a. O., S. 110f., Nr. 18; S. 545, Nr. 113; Peuckert, *Mittel- und Oberdeutschland*, a. a. O., S. 97, Nr. 168 II; Fink, *Eisacktal*, a. a. O., S. 46; Karlinger-Übleis, *Südfrankreich*, a. a. O., S. 133; Agricola, *England*, a. a. O., S. 175, Nr. 268.

² Heyl, *Tirol*, a. a. O., S. 297f., Krauß, *Südslawen*, a. a. O., S. 432.

³ Vonbun-Beitzl, *Voralberg*, S. 60, Nr. 14.

⁴ Kaspar Freuler und Hans Thürer, *Glarner Sagen*, Glarus 1953, S. 154.

⁵ Künzig, *Schwarzwald*, a. a. O., S. 13.

⁶ Karlinger-Übleis, *Südfrankreich*, a. a. O., S. 133.

⁷ Heyl, *Tirol*, a. a. O., S. 297f., Nr. 117.

⁸ Agricola, *England*, a. a. O., S. 175, Nr. 268.

⁹ Will-Erich Peuckert, *Deutsche Sagen I, Niederdeutschland (= Europäische Sagen I)*, Berlin 1961, S. 45f., Nr. 72; *Derichs, Norddeutschland*, a. a. O., S. 232.

nach denen die Hexen die tollkühnsten Sprünge, Wirbel und Kreise aufführen. Vgl. Peuckert, Niedersachsen III, a. a. O., S. 532f., Nr. 2181; Alpenburg, Tirol, a. a. O., S. 284f., Nr. 15; Dietrich von Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden (Neue Ausgabe), Chur 1916, S. 224.

¹⁰⁹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 313f., Nr. 132.

¹¹⁰ Ebda., S. 308, Nr. 123.

¹¹¹ Soldan-Heppe, Geschichte der Hexenprozesse, Bd. I., neu bearbeitet und herausgegeben von Max Baur, München 1911, S. 284. Der Teufel spielt weiters auf einem „verdrehen Horn“¹, geigt auf zwei Brettchen², oder seine Geige ist aus Totenbein, sein Bogen ein Weiberzopf³, und er trompetet durch die Nase⁴.

¹ Fritz Byloff, *Das Verbrechen der Zauberei*, Graz 1902, S. 43, Anm. 63.

² Art. „Hexe“, in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 1888.

³ Jecklin, *Graubünden*, a. a. O., S. 244.

⁴ *Simplicissimus* B. 2, cap. 17, zit. in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 1888.

¹¹² Peuckert, Niedersachsen II, a. a. O., S. 236ff., Nr. 1110. Die Musik, die beim Hexentanz erklingt, wird zumeist als sphärisch schön, verführerisch, geschildert, eine Musik, die bezaubern soll, der man gerne nachgehen möchte¹. Nur wenn Teufel seine pervertierten Instrumente ertönen läßt oder die Hexen selbst zu ihren „Instrumenten“ greifen, artet die Musik aus zu einem prämuskalischen Rasseln, Tschindern und Ratschen². Die „eigenartigen“³ Musikgeräte der Hexen sind Kochkessel, Bratpfannen und sonstiges Kochgeschirr⁴; weiters werden Nattern, andere Schlangen, aber auch Haustiere wie Katzen und Hunde zu „Instrumenten“ verzerrt⁵. Manche Hexenmeister bringen auf Pferdeschädeln und Knochen eine „schauerlich wilde“ Musik hervor⁶. Auch bedienen sich die Hexen der Trompeten und Pfeifen⁷, mit denen sie großen Lärm verursachen⁸. Die Pfeife ist der Schwanz einer lebenden Kuh, die Trommel ein Schweinskopf⁹. Wenn sich Hexen bei einem Prozeß dazu bekannt hatten, beim „Teufelstanz“ gewesen zu sein, so wurden sie zumeist beschuldigt, dort auf einem Dornbusch sitzend mit einem Fuchsschwanz eine gläserne Trommel geschlagen zu haben¹⁰. Ein solch eigenartiges „Instrument“ ist besonders in der Umgegend von Bremen dem Teufel beim Hexentanz zugewiesen¹¹. Sehr häufig wird die Musik beim Hexentanz von Spielleuten gestaltet, die nicht der Gefolgschaft des Teufels angehören. Zumeist dinge die Hexen dabei Spielleute, die zufällig von einer Kirchweih¹², einer Hochzeit¹³ oder sonst von einer Veranstaltung

kommen, wo Musik erwünscht war¹⁴. Die Hexen erscheinen zu diesem Zweck mit einer wohlbespannten Kutsche¹⁵ oder kommen in Gestalt verführerisch schöner Mädchen, die den Spielmann schmeichelnd auffordern, gegen gute Bezahlung bei ihrem Tanz zu musizieren¹⁶. Auch können zwei Reiter kommen, die die Spielleute ermuntern, im nahen Gasthaus zum Tanz aufzumachen¹⁷. Mitunter werden bekannte Musikanten aufgesucht und für den Hexensabbat geworben. Ein Trompeter von Baddeckenstedt wurde dabei von einer Hexe in der Mainacht mit einer „Salzgitterschen Harfe“ durch die Luft zum Tanzplatz geflogen¹⁸. Die Hexen erwähnen sich nur die besten Musikanten, die für ihr vortreffliches Spiel weitem berühmte sind, die fiedeln können wie kein anderer¹⁹ und die es vermögen, so aufzuspielen, daß niemand mehr ruhig auf seinem Platz sitzen bleiben mag²⁰. Die Spielleute gelangen mit Hilfe der Hexen, die sie auf Brecheln²¹ oder mit einer Kutsche²² durch die Luft mitnehmen, zum Tanzplatz. Dort werden sie vorerst „herzlich“ bewirtet²³ und bekommen sogar aus goldenen Bechern zu trinken²⁴. Hierauf werden sie zum Spiel aufgetordert. Die Musikanten nehmen ihre Geigen²⁵, Pfeifen²⁶, Klarinetten²⁷, Trompeten²⁸ und Drehorgeln²⁹ zur Hand und musizieren, bis die Hexen müde geworden sind oder der Tanz ohnehin beim Morgengrauen³⁰, mit dem Ave-Leuten³¹ oder sonst mit meinem laut tönenden Signal³² endet. Findige Spielleute verkürzen ihren „Dienst“, indem sie eine fromme Weise anstimmen³³, z. B. „Tauet Himmel den Gerechten“³⁴, das „Heilige Kreuzlied“ oder wie z. B. die allgäuischen Spielleute das Lied „Der Heilige Geist“, wie sie es auch jeden Sonntag in der Kirche vor der Predigt tun³⁵.

Daraufhin verschwindet der Spuk, und die Musikanten finden sich zu ihrer Überraschung entweder auf oder unter einem Galgen³⁶ oder verlassen in freier Natur³⁷. „Gleißendes Gold“, der Lohn für das Spiel, hat sich zu Mist gewandelt³⁸, Goldstücke zu Glasscherben oder gelbem Buchenlaub³⁹, der goldene Becher zu einem Kuhhuf⁴⁰, Dampf nudeln⁴¹ und Apfelkuchen⁴² zu stinkendem Pferdemit. Nur ausnahmsweise verbleibt einem Spielmann sein verdienter Lohn. Einem buckligen Geiger aus Frankfurt am Main entfernten die Hexen seine Mißbildung zum Dank für sein vortreffliches Spiel⁴³. Menschen, die unversehens oder angelockt durch die „prächtige wunderliche Musik und den herrlichen“ Gesang⁴⁴ neugierig zum Tanzplatz gelangen, werden sehr häufig aufgefordert, mitzuspielen. Auf ihre Beteuerung, sie hätten niemals ein Instrument spielen gelernt, geben ihnen die Hexen ein solches in die Hand; sie sollten es nur versuchen. Und wirklich: Obwohl sie noch nie im Leben ein Instrument zum Erklängen gebracht hatten, musizieren sie nun so ausgezeichnet mit den anderen Musikanten oder allein zum Tanz, daß die Hexen wie „wild“ um die Musikanten

herumtoben und haushoch springen⁴⁵. Aus Verwunderung darüber kommt dem vermeintlichen Spielmann der Name „Jesus“ von den Lippen. Plötzlich ist er allein mit seinem Instrument, das sich freilich verwandelt hat. Anstelle einer Geige hält er eine tote Katze am Schwanz⁴⁶ oder einen faulen Pferdeschinken⁴⁷. Die Drehorgel erweist sich nun als eine schwarze Katze, deren Schwanz gedreht wurde⁴⁸, die Pfeife als Katzenschwanz⁴⁹, und auch die silbern glänzende Trompete ist zu einer toten Katze geworden⁵⁰.

¹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 313f., Nr. 132; Alpenburg, Tirol, a. a. O., S. 248f., Nr. 15.

² Freuler, Glarus, a. a. O., S. 154.

³ Fink, Eisacktal, a. a. O., S. 167.

⁴ Krauß, Südslawen, a. a. O., S. 432.

⁵ Art. „Hexe“, in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 1887.

⁶ Diederichs, Niederdeutschland II, a. a. O., S. 10 (Harz).

⁷ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 8; mit solchen Pfeifen können die Hexen auch Schadenwetter heraufbeschwören, vgl., Müller, Uri I, a. a. O., S. 113f., Nr. 155; auch in Schweden gehört eine kleine Pfeife zum Zaubergehärt der Hexen, vgl., Art. „Pfeife“, in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. VI (1934/35), Sp. 1589f., Anm. 115.

⁸ Vonbun-Beitl, Vorarlberg, a. a. O., S. 64, Nr. 23.

⁹ Frischbier, Hexenspruch, a. a. O., S. 1f.

¹⁰ Peuckert, Niedersachsen II, a. a. O., S. 433, Nr. 1310.

¹¹ Friedrich Wagenfeld, *Bremens Volkssagen*, Bremen 1965, S. 290, Nr. 62; Will-Erich Peuckert, *Bremer Sagen*, Göttingen 1961, S. 204f.

¹² Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 8.

¹³ Staudt-Peuckert, Nordfrankreich, a. a. O., S. 26, Nr. 29; Peuckert, Mittel- und Oberdeutschland, a. a. O., S. 98, Nr. 169. Auf Musikanten, die von einer Hochzeit kommen, haben es Hexen besonders abgesehen. Sie führen diese irre, daß sie an entlegene Orte kommen oder wieder an die Stelle, von der sie ausgegangen sind; ebda.

¹⁴ Z. B. von einem Erntefest; vgl. Peuckert, Niedersachsen II, S. 451f., Nr. 1328.

¹⁵ Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 266.

¹⁶ Alpenburg, Tirol, a. a. O., S. 293, Nr. 6.

¹⁷ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 8.

¹⁸ Peuckert, Niedersachsen II, a. a. O., S. 452, Nr. 1329.

¹⁹ Zaunert, Hessen, a. a. O., S. 285.

²⁰ Beitl, Sagenwald, a. a. O., S. 258, Nr. 466.

²¹ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 110f., Nr. 78.

²² Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 266.

²³ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 417, Nr. 737.

²⁴ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 8.

²⁵ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 110f., Nr. 78.

²⁶ Hulda Eggart, *Allgäuer Sagen*, Kempten und München 1914, S. 33, Nr. 25.

²⁷ Peuckert, Mittel- und Oberdeutschland, a. a. O., S. 98, Nr. 169.

²⁸ Weichert, Pommern II, a. a. O., S. 64.

²⁹ Johann Wilhelm Wolf, *Niederländische Sagen*, Leipzig 1843, S. 464f., Nr. 381.

³⁰ Zaunert, Hessen, a. a. O., S. 285; Fink, Eisacktal, a. a. O., S. 167.

³¹ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 417, Nr. 736.

³² Weichert, Pommern II, a. a. O., S. 64.

³³ Staudt-Peuckert, Nordfrankreich, a. a. O., S. 26, Nr. 29.

³⁴ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 110, Nr. 78.

³⁵ Alpenburg, Tirol, a. a. O., S. 293, Nr. 6.

³⁶ Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 266.

³⁷ Peuckert, Schlesien, a. a. O., S. 99; Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 8; Pohl, Ostpreußen, a. a. O., S. 86.

³⁸ Heyl, Tirol, a. a. O., S. 39, Nr. 51.

³⁹ Art. „Geige“, in: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, a. a. O., Bd. III (1930/31), Sp. 465.

⁴⁰ Künzig, Schwarzwald, a. a. O., S. 8.

⁴¹ Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 417, Nr. 737.

⁴² Diederichs, Norddeutschland, a. a. O., S. 90f.

⁴³ Zaunert, Hessen, a. a. O., S. 285.

⁴⁴ Peuckert, Mittel- und Oberdeutschland, a. a. O., S. 98, Nr. 169; Eggart, Allgäu, a. a. O., S. 33, Nr. 25.

⁴⁵ Diederichs, Norddeutschland, a. a. O., S. 90f.; Endrös-Weitnauer, Allgäu, a. a. O., S. 361; Fink, Eisacktal, a. a. O., S. 167.

⁴⁶ Diederichs, Norddeutschland, a. a. O., S. 90f.; Richard Andree, *Braunschweiger Volkskunde*, Braunschweig 2/1901, S. 277; Zingerle, Tirol, a. a. O., S. 417, Nr. 736.

- ⁴⁷ Zaunert, *Westfalen*, a. a. O., S. 277.
- ⁴⁸ Wolf, *Niederlande*, a. a. O., S. 464f., Nr. 381.
- ⁴⁹ Eggart, *Allgau*, a. a. O., S. 33, Nr. 25.
- ⁵⁰ Peuckert, *Niedersachsen II*, a. a. O., S. 452, Nr. 1329;
Weichert, *Pommern II*, a. a. O., S. 64.
- ¹¹³ Eine Verwendung eines ausgetrockneten Pferdeschädels als Musikinstrument ist bis ins 18. Jahrhundert nachweisbar. Pfarrer Magesus eifert 1788 dagegen, daß Dorfburschen zur Kirmeszeit einen Pferdeschädel mit Katzendärmen überspannten und darauf „schnurrten“ zusammen mit dem „Hackebrett“; vgl. Julius von Negelein, *Das Pferd im Seelenglauben und Totenkult*, in: *Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde* 12 (1902), S. 20, 385.
- ¹¹⁴ Karstens, *Niederdeutschland II*, a. a. O., S. 10 (Harz).
- ¹¹⁵ Alpenburg, *Tirol*, a. a. O., S. 284f., Nr. 15.
- ¹¹⁶ Freuler-Thürer, *Glarus*, a. a. O., S. 154.
- ¹¹⁷ Zaunert, *Hessen*, a. a. O., S. 286.
- ¹¹⁸ Karl Bartsch, *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg*, Bd. II, Wien 1880, S. 264.

Alfred Karasek-Langer (1902 – 1970) und die Donauschwaben

„Ich weiß nicht, wie und warum, aber von allen ostmitteldeutschen Volksgruppen sind mir die Wolhyniendeutschen und die Donauschwaben am meisten ans Herz gewachsen“. Dieses Geständnis machte nach meinen Aufzeichnungen Alfred Karasek-Langer in seinem Vortrag während der Ferialwoche der „Arbeitsgemeinschaft Donauschwäbischer Lehrer“ (ADL) vom 10. – 18. August 1955 auf der Burg Tittmoning an der Salzach/Obb. Es war das zweitemal, daß Karasek auf einer ADL-Tagung sprach. Zum erstenmal sprach er auf der donauschwäbischen Lehrertagung in Straubing, die vom 17. – 19. Juli 1954 stattfand. Hierüber berichteten die „Donauschwäbischen Lehrerblätter“ in ihrer 1. Folge von 1955 (S. 4):

„Alfred Karasek-Langer, Berchtesgaden, behandelte die volkshkundlichen Werte der Donauschwaben in allen ihren reichen Erscheinungsformen. Die Vertreibung bringt eine lebendige Begegnung zwischen den deutschen Alt- und Neustämmen. Die Vertriebenen bringen nicht nur ihr überliefertes und gelebtes Volksgut in Sitte und Brauchtum mit, sondern sie entwickeln auch ein Brauchtum der Bewährung, worin uns das Unzerstörbare, Unveräußerliche in unseres Volkes Überlieferungen, der christliche Grundgehalt unseres abendländischen Daseins begegnet. Auf die Vertreibung gibt das donauschwäbische Volkstum die stärkste und eindrucksvollste Antwort: Die Lieder aus den Hunger- und Vernichtungslagern Jugoslawiens, die Briefe donauschwäbischer Mütter aus den Verschlepptenlagern in Rußland sind tiefe, menschliche Kunstwerke. Darin wird nicht der Ruf nach Rache, sondern der Schrei nach Gottes Gerechtigkeit und das echte Mitleid mit den Vertriebern deutlich. Der Umfang und die Vielfalt des lebendigen donauschwäbischen

Volksschauspiels bedeutet geradezu eine Revolutionierung der gesamten, deutschen Volksschauspielforschung“.

In diesen Sätzen sind wesentliche Elemente der neuen Erkenntnisse Karasek-Langers und seiner Stellung zu den Donauschwaben ausgesagt. Um die Mitte der 1930er Jahre, als ich Karasek in Ofenpest, meist bei den jährlichen Schwabenbällen zum erstenmal begegnete, wußte ich noch nichts davon, daß er sich außer den Donauschwaben für alle ostmitteldeutschen Volksgruppen interessierte. Er kam in jenen Jahren wiederholt nach Ofenpest bzw. nach Ungarn, nicht nur, um sich nach Literatur und Quellen für seine Forschungen umzusehen, sondern vor allem auch, um praktische Forschungsarbeit, d. h. Gelände-forschung zu betreiben.

Diese Ungarnfahrten führten ihn meistens zuerst zur SUEVIA BUDAPESTINA, der Vereinigung Ungarndeutscher Hochschüler, die damals in der Raday-Gasse Nr. 16 und später in der Molnar-Gasse Nr. 20 – beide in unmittelbarer Nähe des Pester Donauufers zwischen Elisabeth- und Franz-Josephs-Brücke gelegen, ihre „Bude“ hatte. Wir Suevianer lieferten ihm nicht nur volkshkundliches Material, sondern gaben ihm für seine Feldforschungen auch die Adressen von Gewährsleuten auf dem flachen Lande, denn in jenen Jahren der „pangermanischen Gefahr“ geriet man sehr leicht in die Fänge der Gendarmen. Seit jenen Jahren bestand zwischen der SUEVIA BUDAPESTINA und „Kara“, wie wir ihn scherzhaft nannten¹, eine innige Freundschaft, die auch die Jahre nach 1945 überdauerte. Karasek quittierte diese Hilfeleistung der Suevianer wiederholt dankbar². Von seinen umfassenden Forschungsreisen in den sudetendeutschen Gebieten, in der Slowakei, Ruthenei, Polen, Polesien,

Wolhynien, Galizien, Buchenland usw. wußten wir nichts und er hat – soweit ich mich erinnere – auch nie davon erzählt. So glaubten wir uns nachgerade in den Mittelpunkt der Welt bzw. des Interesses gestellt. Dies geschah wohl in der Absicht, die Forschung punktuell zu konzentrieren und uns nicht mit „Exkursen“ nach Wolhynien, Galizien etc. abzulenken bzw. zu belasten. Wir hielten „Kara“ für einen echten Wiener, ebenso seine Begleiter: Egon Lendl, Walter Kuhn, Karl Horak u. a.

Nach 1945 fanden wir uns bald wieder und ich betrachtete mich als „Verbindungsmann“, sowohl der ehemaligen SUEVIA BUDAPESTINA (diese entstand unter dem Namen „Suevia Pannonica“ 1964 wieder), als auch der nunmehrigen ADL zu Karasek. Ich versorgte ihn von Anfang an mit unseren Publikationen – sofern sie für ihn von Interesse sein konnten – mit Kalendern und Zeitungsausschnitten. Diese Verbindungen ließen in den 1960er Jahren etwas nach, nicht zuletzt wegen Überlastung auf beiden Seiten. Ebenso regelmäßig ließ Karasek mir seine Sonderdrucke zukommen. Der letzte dedizierte stammt vom 24. Juli 1966. Es ist ein SD aus dem IX. (1965) Band des „Jahrbuches für ostdeutsche Volkskunde“ von Alfons Perlick, dem Herausgeber dieses Jahrbuches über: „ALFRED KARASEK. Eine Biographie und Bibliographie“. (S. 195 – 238).

Ich habe die Bibliographie nachträglich gezählt und 394 Nummern festgestellt. Berücksichtigt man die weiteren Arbeiten bis 1970, so können wir im Endergebnis sicherlich mit rund 400 bibliographischen Nummern rechnen. Diese Zahl hat uns gewiß etwas zu sagen. Aus der Einleitung Perlicks möchte ich folgende biographische Daten entnehmen.

*Alfred Karasek-Langer*³ wurde am 22. Jänner 1902 in Brünn geboren, wo sein Vater Bauingenieur war. Auch der Sohn Alfred wurde Bauingenieur. Karasek zeichnete sich gerne mit „Ing.“, obwohl er diesen Beruf nie ausgeübt hat. Brünn, die zweisprachige Landeshauptstadt von Mähren, vermittelte dem jungen Karasek die ersten Eindrücke von den nationalen und sozialen Spannungen der Monarchie, die meines Erachtens den Keim für Karaseks spätere Wandlung vom „Ingenieur“ zum Philologen legten. Karasek wuchs aber in Bielitz auf, wohin sein Vater 1904 als Filialleiter einer der größten Bauunternehmungen der Monarchie versetzt wurde. Bielitz (polnisch Biala) lag in österreichisch-Schlesien zwischen der Weichselquelle und den West-Beskidien, also im nationalen Spannungsfeld von Deut-

schen und Polen. Es war eine kleine Industriestadt, aber von entscheidender Bedeutung für die spätere Laufbahn Karaseks. In Bielitz begegnete er dem späteren Univ.-Prof. Dr. Walter Kuhn, von dem er sicherlich auch manche Impulse erhielt.

So hängte Karasek seinen nominellen Ingenieur-Beruf endgültig an den Nagel und zog nach Wien, um Volkskunde zu studieren und zwar gemeinsam mit Walter Kuhn. Während der Wiener Jahre stoßen noch zu ihnen Viktor Kauder und Josef Lanz, die in der Folgezeit den „Bielitzer Kreis“ bildeten, der sich nachhaltig auch in der Volkskundeforschung auswirkte. Man könne darum mit vollem Recht von den „Bielitzern“ sprechen⁴. Dieses „Work-Team“ – wie es heute amerikanisch so schön heißt – verlegte sich auf einzelne Arbeitsgebiete und blieb ihnen treu. Nur Kuhn scherte aus der Reihe, denn er wurde später Univ.-Prof. in Hamburg und lebt heute in Salzburg im Ruhestand. Sein Hauptgebiet wurde die Siedlungsforschung.

Den völkischen Hintergrund der „Bielitzer“ bildete die Wandervogelbewegung. Die Bedeutung der Wandervögel liegt also nicht nur im rein Völkischen, sondern ebenso auch, oder vielleicht noch vielmehr auf geistigem Gebiet. – „Während Kuhn 1931 promovierte, war Karasek nicht dazu zu bewegen“, schreibt Perlick in seiner Biographie (S. 201), obschon die Professoren Strzygowski, Hassinger und Haberlandt ihn dazu wiederholt angeregt hätten. Das wäre ein leichtes gewesen, denn es lagen ja von ihm bereits mehrere gedruckte Arbeiten vor. Perlick erwähnt (und ich weiß es aus mündlicher Erfahrung), daß Karasek eine gewisse Abscheu gegenüber Titeln, Orden etc. aber auch Ehrungen hegte⁵. Das mag exotisch klingen, ist aber in gewisser Hinsicht auch zu bedauern. Denn Karasek war immer dabei, wenn es galt, mitzumachen und zu gründen.

Er gehörte zu den tragenden Säulen der „Südostdeutschen Forschungsgemeinschaft an der Universität Wien“, die die südostdeutsche und damit auch die donauschwäbische Forschung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges ausschlaggebend mitbestimmte. Ihr gehörten u. a. an die Professoren Hugo Hassinger (Geographie), Arthur Haberlandt (Volkskunde), Otto Brunner (Geschichte) und Josef Kallbrunner (Generaldirektor der Wiener Staatsarchive). Später stießen noch dazu Egon Lendl, Richard Wolfram und Wilfried Krallert.

Seit 1940 wirkte Karasek als Kenner von Land und Leuten bei den Umsiedlungsaktionen des Dritten Reiches mit. Hier war er sicherlich an der richtigen Stelle und am richtigen Ort eingesetzt. Fast instinktmäßig spürte er, daß sich dabei die letzte Gelegenheit biete, volkskundlich zu retten, was noch zu retten ist. Dann machte er den Ostfeldzug von Anfang bis zum Ende mit und gehörte jener heldenhaften 6. Armee an, die um die Jahreswende 1942/43 bei Stalingrad unterging. Durch einen Zufall wurde er kurz zuvor zurückgerufen und ist so der Einkesselung entgangen.

Flucht und Vertreibung bedeuteten für Karasek eine harte Einbuße, z. T. einen gänzlichen Verlust seiner bisherigen Lebensarbeit⁶. „Von den mindestens 25.000(!) Nummern umfassenden Aufzeichnungen Karaseks gingen 1945 erhebliche Teile in Wien zugrunde.“ (Kuhn, a. a. O., S. 261). 1945 wurde er nach Hessen verschlagen und fand bei einer Betonfirma, einem Flüchtlingsbetrieb in der Nähe von Wetzlar, Unterkunft, „dessen Belegschaft großenteils Schlesier, Egerländer und Donauschwaben“ bildeten (Kuhn). Aber gefühlsmäßig zog es Karasek wieder nach dem Südosten bzw. nach Bayern, in die Nähe seiner früheren Heimat Österreich.

Gleich von Anfang an war Karasek in seinem Element. „Bereits im Sommer 1945 hatte Karasek bei geflüchteten *Donauschwaben* die Entwicklung neuer Bräuche bemerkt, welche die Erinnerung an die verlorene Heimat festhielten; bald darauf hatte er im großen Flüchtlingslager in Regensburg die ersten Lieder und Sagen über die Vertreibung gehört“. (Kuhn). Dasselbe berichtet Perlick (a. a. O., S. 203): „Schon in den schweren Maitagen 1945 hatte er bei einem *donauschwäbischen* Flüchtlingstransport, der wochenlang in Eisenbahnwaggons untergebracht war . . . die erste Begegnung mit der neuen Sagenbildung des Zeitumbruchs. Im Mai 1946 wurden von ihm in dem großen Flüchtlings-Auffanglager der Von-der-Thann-Kaserne in Regensburg bereits eine Reihe neuer Lagerlieder aufgezeichnet“.

So begann Karasek, sei es durch Zufall, sei es durch die Flucht bedingten Umstände, nach 1945 bei den *Donauschwaben* mit seinen volkskundlichen Forschungen und nahm anfangs 1949, von seinem neuen Wohnsitz in Berchtesgaden „das Wagnis auf sich, sich ganz der Vertriebenen-Volkskunde zu widmen“. (Kuhn). Er hätte keinen geeigneteren Wohnsitz finden können,

als das *Berchtesgadener Land*, durch das jahrelang die Flüchtlingstransporte aus dem Südosten gingen. Ich nehme an, daß die Ortswahl ganz absichtlich geschah. In nächster Nähe wurde das *Durchgangslager Piding* eingerichtet, das sich als ein ausgezeichnetes Forschungsterrain erwies.

Nach 1949 zeichneten sich die Umriss einer neuen, aufzubauenden „*Volkskunde der Heimatvertriebenen*“ ab. Seit jenem Jahr finden wir Karasek nicht nur als Volkskundler, sondern auch als Organisator und Wegweiser zu einem neuen Zusammenschluß, wobei ihm sein sudetendeutscher Freund, *Josef Hanika*, der spätere Ordinarius in München, wertvolle Mitarbeit leistete. Aus der „*Arbeitsgemeinschaft für Vertriebenenvolkskunde*“ (1949), die ihren Sitz in Berchtesgaden hatte, ging 1955 die „*Kommission für die Volkskunde der Heimatvertriebenen*“ hervor. Ab 1950 begann Karasek mit der systematischen Forschungsarbeit durch Verschickung von Fragebögen an Länder und Ämter, einschließlich Österreichs sowie an Private. Auf Karaseks Anregung geht auch die Gründung des „*Institutes für Kultur- und Sozialforschung*“ an der Universität München zurück. Großen Anteil hatte er am Zustandekommen des vorzüglichen, dreibändigen Sammelwerkes: „*Die Vertriebenen in Westdeutschland. Ihre Eingliederung und ihr Einfluß auf Gesellschaft, Wirtschaft, Politik und Geistesleben*“. (Kiel 1959). Die Gesamtreaktion lag in den Händen Karaseks und seines Landmanns *Eugen Lemberg*. Daß Karasek nebenbei wiederholt als Vortragender auftrat, soll nicht unerwähnt bleiben.

Nach diesen allgemeinen, für das Gesamtschaffen Karaseks bedeutungsvollen Ausführungen möchte ich mich nun speziellen, donauschwäbischen Themen bzw. den *donauschwäbischen* Erträgen der Forschungsarbeit Karaseks zuwenden. Die mir gewidmeten Sonderdrucke Karaseks und die Bibliographie Perlicks bieten eine sichere Grundlage dafür. Meines Erachtens hat Karasek in keinem anderen Land die Volkskundeforschung, und zwar sowohl die deutsche als auch die madjarische, mehr verfolgt als in Ungarn. Eine der reifsten und ausgewogensten Arbeiten Karaseks ist: „*Die deutsche Volkskundeforschung im heutigen Ungarn*“⁷. Es ist hier nicht der Platz, darauf näher einzugehen. Sie ist ein lebendiger Beweis dafür, mit welcher Anteilnahme und kritischer Stellungnahme Karasek die Volkskundeforschung im Trianoner Ungarn zwischen beiden Weltkriegen verfolgte und wertete. Außer den volksdeutschen For-

schern hatte Karasek auch unmittelbare Kontakte zu madjarischen Volkskundlern, z. B. zu *Julius Ortutay*, unter dessen Ägide auch im volksdemokratischen Ungarn Volkskunde betrieben wurde. Karasek vermittelte durch diese umfassende Arbeit tiefe Einblicke in die vielfältigen Verzahnungen der deutschen und madjarischen Volkskunde. Sie kann nachgerade als eine Bestandsaufnahme der Volkskundeforschung in Ungarn bis 1938 angesehen werden. Zu dieser Feststellung berechtigt mich auch die reiche Literatur, die Karasek darin verarbeitet.

Es ist jedenfalls zu bedauern, daß ähnliche Bestandsaufnahmen aus anderen donauschwäbischen Gebieten nicht vorliegen. Zwischen den beiden Weltkriegen hat Karasek 14.000 – 15.000 Volkserzählungen aller Art aufgezeichnet. Dabei handelt es sich nur um eine Teillandschaft, denn planmäßig hat Karasek nur die sogenannten „österreichischen Stammesvorlandschaften“, den *Buchenwald*, das *Schildgebirge* und das *Ofner Bergland* mit seinen Randgebieten erforscht. Methodisch ging er vielschichtig vor. Er befaßte sich u. a. mit der Typologie des Erzählgutes, mit der sozialen Schichtung der Erzähler, mit den Einwirkungen der Madjaren und Slowaken, mit dem Einfluß Wiens und der Donau als Verbindungsweg, mit den Flugblatt- und den Buchmärchen usw.

Er kam u. a. zu der interessanten Feststellung, daß der *Plattensee* zwischen dem bairisch-österreichisch bzw. süddeutsch ausgerichteten *Mittelgebirge* (*Buchenwald*, *Schildgebirge*, *Ofner Bergland*) und der mehr mitteldeutschen *Schwäbischen Türkei* (*Tolnau*, *Branau*, *Schomodei*) eine „Sagengrenze“ bildet. Von einem unaufhaltsamen Untergang der deutschen Volkssage – wie Adolf Spamer behauptet – könne auch bei den Donauschwaben keine Rede sein. Ein jeder Zeitabschnitt schaffe neue Formen und neue Inhalte.

Trotz aller Hindernisse und Hemmungen konnte Karasek 1955, im ersten Band des *„Jahrbuches für Volkskunde der Heimatvertriebenen“* eine abgerundete Bestandsaufnahme über *„Die donauschwäbische Volksschauspiellandschaft (Entdeckung und Untergang)“* bieten. Hierbei scheinen mir vor allem einige kritische und treffende Bemerkungen Karaseks beachtenswert zu sein.

„Die Forschung hat sich die Anerkennung einer selbständigen donauschwäbischen Spiellandschaft nicht leicht gemacht. Anfangs sprach man in Anpassung an die alte

staatliche Einheit des Karpatenbeckens von einer karpatenländischen oder südostdeutschen Volksschauspiellandschaft. Bald sah man ein, daß so unterschiedliche Bereiche, wie der burgenländische Grenzraum des alpenländischen Volksbodens, die mittelalterlichen Bergstädte der Slowakei, die Zips und Siebenbürgen mit dem neuzeitlichen Siedlungsraum nicht gleichgesetzt werden können. Trotzdem hat man nur zögernd die Eigenart der durch ein 200jähriges⁸ Sprachinseldasein zur volklichen Einheit gewordenen Donauschwaben bejaht“. (S. 97f.).

Karasek tritt der vielfach behaupteten „Spielarmut“ der Donauschwaben entschieden entgegen. Seit dem Kriegsende hätten er und seine Mitarbeiter rund 700 Spielfassungen und Fragmente aufgezeichnet, etwa das Zehnfache dessen, was bis 1945 erfaßt worden sei. „Schon das übersteigt die Erträge bekannter Spiellandschaften um ein Beträchtliches. Die Verluste an Sammelarbeit aus den Jahren 1944/45 sind längst aufgeholt und wir verfügen heute über mehr Aufzeichnungen als je zuvor. Dazu kommen noch fast 1200 weitere Spielbelege“ der Kroaten, Rumänen und Madjaren in deutschen Gemeinden, einschließlich der Wanderbühnen. – „Trotz der beachtlichen Zahlen ist erst ein Viertel aller Siedlungen ganz, ein Drittel teilweise erfaßt“ und es fehlen von 40 % aller donauschwäbischen Orte Angaben. (Ebda).

Karasek unterscheidet *Kern-* und *Randgebiete*. Zu den Kerngebieten gehören die *Tolnau*, *Branau*, *Schomodei* (= *Schwäbische Türkei*), zu den letzteren die bair.-österreichischen Vorlande: Der *Buchenwald*, das *Schildgebirge* u. das *Ofner Bergland*. „Es ist ein Raum enger volklicher Nachbarschaft, vieler Sprachen und dauernder Begegnungen“. (S. 135f.). Aber es mangle noch an vielem. Karasek weiß eine ganze Skala von „Unkenntnissen“ anzuführen. Da sei z. B. die Rolle des kirchlichen Raumes, die fahrenden Leute, die „Spieldörfer“ usw. „Eine Charakteristik der donauschwäbischen Volksschauspiellandschaft ohne Berücksichtigung der fahrenden Leute wäre unvollständig“. (S. 123). Dazu zählen u. a. die Scherenschleifer, Rastelbinder, Werkleute (mit der Drehorgel), Bärenreiber und sonstige Zirkusleute⁹.

Auch die Passionsspiele seien einst im donauschwäbischen Raum mehr verbreitet gewesen als wir ahnen könnten. Als wesentliches Merkmal des donauschwäbischen Volksschauspiels

hebt Karasek die *barocke Grundhaltung* hervor. Bis zur dritten, der sogenannten „*Eingliederungsforschung*“ hatte die donauschwäbische Volksschauspielforschung drei Phasen durchlaufen, die von Karasek kurz charakterisiert werden. Daraus ergebe sich ihre Bedeutung für die Forschung im deutschen Sprachraum. Denn die Donauschwaben haben kraft einer volkskundlichen Schutzlage in fremder Umwelt manches bewahrt, das sie vor 200 und mehr Jahren nach dem Südosten mitgenommen hätten. So könne die Herkunftsforschung der westdeutschen Spielforschung wichtige Impulse geben (S. 94 und besonders S. 140). „Ob sich die Spiele in der neuen Umwelt auf die Dauer werden halten können, muß erst die Zukunft lehren“.

„Sorge macht mir vor allem noch der Buchenwald (Bakony), dort haben wir die Verluste an Aufzeichnungen (vor allem die Spielaufzeichnungen Anna Loschdorfers) noch nicht im geringsten aufholen können“. (Brief an mich vom 16. Oktober 1956). Für die wichtigste und bedeutendste donauschwäbische Publikation Karaseks in der Nachkriegszeit halte ich die „*Neusiedlung in Bayern nach 1945*“, erschienen im „*Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen*“, Band 2 (1956), S. 24 – 102¹⁰.

Den letzten großen Aufsatz zur donauschwäbischen Volkskunde schrieb Karasek 1957 unter dem Titel: „*Die donauschwäbische Volkserzählung in der Gegenwart. Ein Beitrag zur Stammeskunde*“. (Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen“, Band 3 (1957), Seite 56 – 122). Schon der erste Satz mag typisch für die Stellung der Donauschwaben im deutschen Sprachraum klingen. –

„Die deutsche Volkskunde weiß – so unwahrscheinlich es auch klingen mag – bis in unser Jahrhundert kaum etwas von den Donauschwaben, jener fast zwei Millionen Menschen zählenden auslandsdeutschen Volksgruppe zwischen dem Buchenwald/Bakony und dem Banater Bergland . . . Dabei bietet der donauschwäbische Raum nicht nur eine Fülle alter Volkstradition, sondern auch eine Reihe methodischer Erkenntnisse“. Unter anderem habe sich auch der Literarhistoriker Josef Nadler um die Historisierung dieses „hochdeutschen Tochtervolkes“, wie er sagte, bemüht, und prägte dabei den denkwürdigen Satz: „*Was hier geschah, gibt es im ganzen deutschen Spielraum kein zweites Mal*“. – „Die Geschehnisse seit 1944/45 – fährt Karasek fort – haben den Donauschwaben wohl

schwere Verluste beigelegt, ihr Vorhandensein aber weder für die Vergangenheit ausgelöscht, noch für die Gegenwart beendet“.

Ich konnte das Zustandekommen dieser großen und letzten Arbeit Karaseks über die donauschwäbische Volkserzählung fast von Anfang an verfolgen und einiges beitragen. Karasek selbst scheint von dieser Arbeit sehr begeistert gewesen zu sein, denn unterm 20. Jänner 1958 schrieb er mir u. a. folgendes: „Mit rund 60 Druckseiten . . . Ihren Wünschen bestens folgend . . . Ich bin aber ansonsten neugierig, was Sie und die alten Raday-Utcaer¹¹ zu der Arbeit sagen werden, da sie allerhand Grundsätzliches bringt, erstmalig das Sagen- und Märchengut in einem Gesamtüberblick anzuordnen versucht. Ich habe bewußt sehr stark die soziologischen Gesichtspunkte berücksichtigt, um denen im Osten zu zeigen, daß wir diese, dort betriebene Methode (auch hier im Westen)¹² nutzbringend verwenden können“.

In der Fachwelt fand diese Abhandlung große Beachtung und Anerkennung. Karasek teilte mir in einem Brief vom 13. März 1958 lange Passagen aus einem Brief *Prof. Dr. Kurt Rankes* mit. Ich möchte daraus einige bezeichnende Stellen zitieren.

„Mit der heutigen Post kam auch eine erste kritische Stellungnahme zu meiner Donauschwäbischen Volkserzählung von dem Herausgeber der internationalen Zeitschrift für Erzählforschung 'Fabula', Prof. Dr. Kurt Ranke in Kiel. Der lange Brief enthält eine Reihe von Sätzen, die sich sehen lassen können. Prof. Dr. Ranke, einer der führenden Märchenforscher des deutschen Sprachgebietes, schreibt mir unter anderem: 'Ich muß Ihnen gleich sagen, daß ich selten einen so instruktiven Bericht über das, was wir die Biologie der Volkserzählung und hier vor allem des Märchens nennen, gelesen habe. Es ist eine solche Studie auch nur möglich, wenn man sie auf ein ethnisch und regional übersichtliches Gebiet begrenzt, in dem man eben selber jahrzehntelang Feldforschung betrieben hat. Alles, was Sie über die Psychologie der Erzähler, über die Funktionalität des Traditionsgutes, über das Verhältnis der Altersstufen und Geschlechter zum Erzählen, über Entwicklungsstil, Zeitstil, die soziologischen Grundlagen usw. sagen, ist ungemein interessant. Von Bedeutung sind vor allem Ihre Äußerungen über die neuen Formen, die man sich wohl etwas ausführlicher und vor allem auch ex-

emplifiziert gewünscht hätte . . . Ich beglückwünsche Sie zu dieser Arbeit und hätte nur gewünscht, daß Sie sie in meiner 'Fabula' hätten erscheinen lassen". – Soweit Prof. Ranke. Karasek kommentiert ihn mit folgenden Hinweisen im obigen Brief an mich:

„Prof. Ranke bietet mir in der Supplementreihe der 'Fabula' einen Band donauschwäbischer Märchen, Legenden, Tiergeschichten, Schwänke usw. bis zu 25 Druckbögen (= 400 Druckseiten!) für die Herausgabe an.“ Ranke habe ihm als Gegenleistung seine schleswig-holsteinischen Volksmärchen (1958) geschickt, und zwar mit Widmung. – „Diese Stellungnahme – schreibt mir Karasek weiter – macht mich auf weitere Urteile neugierig. Ich glaube, der Beitrag schlägt durch und wird das Wissen um die Donauschwaben auch in jene internationale Schicht der wissenschaftlichen Erzählforschung hineintragen“.

Zu diesem Fabula-Band ist es leider nicht mehr gekommen. Die Gründe dafür liegen vor allem in dem sich rapid verschlechternden Gesundheitszustand Karaseks. Von ihm sind übrigens nur zwei selbständige donauschwäbische Publikationen erschienen, eine davon in Gemeinschaft mit *Hans Diplich* und zwar: „*Donauschwäbische Sagen, Märchen und Legenden*“ (München 1952. Verlag „Christ unterwegs“) und eine *Donauschwäbische Volkskunde*“ (Holzner Verlag, Kitzingen am Main 1954. Schriftenreihe des „Göttinger Arbeitskreises“ Heft Nr. 14).

Das Heft stellt nur einen kurzen Abriss dar. Zu einer *donauschwäbischen Volkskunde* äußerte sich Karasek wie folgt:

„Eine dem Gehalt und der Vielfalt des vorhandenen Volkserbes gerecht werdende Gesamtschau existiert noch nicht. Die 1954 erschienene broschürenartige 'Donauschwäbische Volkskunde' ist erst ein Anriß und der Hinweis auf eine noch zu bewältigende Aufgabe“¹³.

Von Alfred Karasek-Langer hätten wir sicherlich noch manchen donauschwäbischen Beitrag erwarten können, aber seit 1958 kränkelte er zunehmend, obwohl seine älteste Tochter, eine Ärztin, sich seiner liebevoll annahm. Er klagte in Briefen über innere Leiden. Dazu kamen Herzattacken und Atmungsbeschwerden. Man kann ihm den Vorwurf nicht ersparen, daß er durch Kettenraucherei seine Gesundheit selbst untergraben hat. Er war nicht mehr fähig, seine Vorträge selbst zu halten. Sein letzter öffentlicher Vortrag am 13. Dezember 1966 im In-

stitut für Bayerische Geschichte (München, Arcisstraße) über die Weihnachtskrippen in den Sudetenländern, wozu das Collegium Carolinum eingeladen hatte, wurde in seiner Anwesenheit von Prof. Prinz vorgelesen. Der Vortrag wurde mit Dias untermauert¹⁴. Es war ein Abgesang. Der Tod erlöste ihn von seinem jahrelangen Leiden am 10. Mai 1970 in seinem, schon historisch gewordenen „Mooshäusle“ in Bischofswiesen bei Berchtesgaden. Die Lücke, die durch sein Hinscheiden gerissen wurde, ist groß, aber noch größer ist die Verpflichtung, sein Vermächtnis weiterzuführen.

Karasek war ein Volkskundler par excellence. Er sah darin eine Lebensaufgabe. Das zweite Phänomenale dieses Mannes lag in seinem riesigen Arbeitsfeld, buchstäblich von der Weichsel-Warthe bis zur Donau und der Schwarzmeer-Ebene. Der dritte charakteristische Wesenszug seines Lebens ist die Vielgestaltigkeit seiner Forschungen. Sie umfaßte sämtliche Gebiete der geistigen Volkskunde und nach 1945 auch Teile der sachlichen Volkskunde. Ich habe versucht, aus seinen Arbeiten folgenden terminus-technicus-Katalog zusammenzustellen: Adventspiele, Adam- und Evaspiele, Abzählverse, Alpen, Botze, Butzen, Christkindlspiele, Dreikönigsspiele, Faschingsbräuche, Genovevaspiele, Gebete, Hirtenspiele, Herodesspiele, Herodes-Ritterspiele, Hans- und Gretelspiele, Hochzeitsbräuche, Himmelsliefte, Hupsbock, Hexenglaube, Kinderreime, Kinderverse, Kinderlieder, Kobolde, Lucienbräuche, Neujahrssingen, Ochsen- und Eselspiele, Osterratschen, Pfingstbräuche, Pfingstlummel, Passionsspiele, Pelzbock (Belzbub), Pickesel, Pelzmäntel, Rätsel, Samsonspiele, Susannespiele, Sprüche, Sternsingen, Sturznickel, Schwertspiele, Schwänke, Schnittersprüche, Sagen und Märchen, „Tschatschi“ (= csacsi, ung. kleiner Esel, Dummkopf), Trud, Volkslieder, Volksglauben, Volksballaden, Volkskunst (Krippen usw.), Windsbraut, Wilde Jagd, Zwerge und Riesen, Wallerbrauch usw.

In seinen letzten Lebensjahren hatte er sich mehr und mehr auf die Krippenforschung im sudetendeutschen Raum verlegt.

Alfred Karasek-Langer verhalf der donauschwäbischen Volkskunde zu internationalem Ansehen. Hierin sehe ich seine Bedeutung für das Donauschwabentum. „Er war der letzte und gewissermaßen auch der einzige Universalforscher der verstreuten deutschen Inselgruppen in Ostmitteleuropa“¹⁵. Er „erkannte die Bedeutung der kulturgeographischen Betrachtungsweise in

der Volkskunde, die ihm gerade in den völkischen Mischzonen des Ostens und Südostens als unentbehrlich erschien. Sein Ziel war, die geistigen Lebensäußerungen des Donauschwabentums in Sage, Märchen, Spiel und Spruchweisheit zu erforschen, sowie auf die interethnischen Wechselbeziehungen, Überlagerungen und gegenseitigen Beeinflussungen unter den Völkern in diesem Raum hinzuweisen“¹⁶.

ANHANG

DANUBIOSUEBICA IM SCHAFFEN ALFRED KARASEK-LANGERS

Alfons Perlick hat an der angedeuteten Stelle versucht, eine Bibliographie Alfred Karasek-Langers zusammenzustellen. Daß diese Bibliographie infolge der Zäsur bzw. der Verluste 1944/45 nicht vollständig sein kann, versteht sich von selbst. Das bestätigt auch Karaseks engster Mitarbeiter und Betreuer seines Nachlasses, Josef Lanz, indem er schreibt: „Die Bibliographie (Perlicks) ist unvollständig. Wie ich feststellen konnte, ist nicht einmal der Verfasser (Karasek) im Besitz eines vollständigen Verzeichnisses seiner Veröffentlichungen gewesen.“¹⁷

In dem etwa 500 Nummern umfassenden geistigen Schaffen Karaseks, wovon rund 400 mit Sicherheit ermittelt werden konnten, nehmen donauschwäbische Themen mit rund 70 Nummern einen verhältnismäßig breiten Raum ein, oder machen 17 % seines Gesamtchaffens aus. Zum Vergleich und zur Kontrolle habe ich auch die „*Donauschwäbische Bibliographie*“ (1935 – 1955) Anton Scherers herangezogen. Dabei ergaben sich einige Dissonanzen bzw. Druckfehler, die ich an Hand meines Zeitungsarchives bereinigen konnte. Ich gehe nicht sachlich, sondern rein chronologisch vor. Es wurden auch solche Titel aufgenommen, worin auch das Donauschwabentum mitbehandelt wurde, also nicht nur Titel mit einem rein donauschwäbischen Thema.

1. *Die deutsche Volkskundeforschung im heutigen Ungarn.* „Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung“, Leipzig, Jg. 1 (1937), Heft 1, S. 287–308 und Heft 4, S. 959–989.

Mit vollem Recht aber gilt Karasek als einer der Begründer der „*Flüchtlings-Volkskunde*“, die er gewissermaßen aus der Taufe hob. Mehr oder weniger sind wir alle, einerlei, ob es sich dabei um ältere Forscher aus der Zeit vor 1945 oder um jüngere – nach 1945 – handelt – Schüler Alfred Karasek – Langers. Große Forscher animieren und verpflichten.

Madjarische Auseinandersetzungen über Umvolkungsvorgänge in Ungarn. „Volkstum im Südosten“. Wien, Jg. 1939, Heft Juni, S. 161–173.

Werden und Entwicklung der Donauschwaben. „Volkstum im Südosten“. Jg. 1941, Heft Mai, S. 76–81.

Weihnachtsbräuche der Donauschwaben. „Neuland“ (NL). Wochenblatt der Donauschwaben. Salzburg, Jg. 2 (1949), Nr. 49/50 (Weihnachten), S. 6.

5. *Die Donauschwaben kolonisieren wieder.* „Berchtesgadener Anzeiger“ (BA). Jg. 65 (1950), Nr. 2 vom 4. Jänner 1950, S. 10.

Unser Schicksal wird Sage. Die Stimme des Gewissens. Die sprechende Nepomukstatue. BA, Nr. 10 vom 25. Jänner 1950, S. 5.

Unser Schicksal wird Sage. Wiederkehrende Tote. Verfluchte Häuser. Strafe für den „Tiger“. Muttergotteserscheinung in Franztal. Partisan schießt auf Muttergotteserscheinung. BA, Nr. 23 vom 24. Feber 1950, S. 6.

Die Ausweisung der Donauschwaben wird Sage. Der taubstumme Knabe. Der Engel mit dem blutigen Schwert. Das Wunder von Bosnaji. Die Erde rührt sich. BA, Nr. 25 vom 1. März 1950, S. 7.

Die Ausweisung wird Sage. Das Kreuz auf dem Massengrab. Die Strafe für die Kirchenzerstörung. Die Himmels-

- zeichnen über Towarisch (Teichfeld). *Die zersprungene Glocke. Die Totenmesse*. BA. Nr. 43 vom 22. März 1950, S. 8.
10. *Donauschwäbisches Schrifttum seit der Schicksalswende. Ein Querschnitt durch das geistige Schaffen in der Heimatlosigkeit*. NL, Nr. 14/15 vom 9. April 1950, S. 5–6.
- Bleiben unsere Trachten erhalten?* NL, Nr. 35 vom 3. September 1950, S. 4.
- Literatur der Heimatlosigkeit*. „Kulturspiegel“. Blätter aus dem geistigen Schaffen der heimatlosen Donauschwaben. Salzburg. Jg. 1 (1950), Heft 4, S. 7–10.
- Volkskunde und Heimatverwiesene*. „Kulturspiegel“. Jg. 1950, S. 19–20.
- Die Erde rührt sich über Toten. Sagenbildung im Südosten, gewachsen aus dem Leid*. „Ost-West-Kurier“. Bremen. Jg. 4 (1951) Nr. 7 vom 3. Feber, und „Mitteilungen für Heimatvertriebene aus Jugoslawien“. Stuttgart. Jg. 1951, Nr. 14, S. 13.
15. *Ähnlich wie einst in der Kolonisationszeit. Siedlungsgründung und Hausbau in Kirchanschöring/Obb.* „Volkskalender für Donauschwaben und Karpatendeutsche“. München Jg. 1951, S. 111–114.
- Sagenbildung und Geistererscheinungen im Südosten*. „Siebenbürgische Zeitung“. München. Jg. 2.(1951), Nr. 4, S. 6.
- Die Antwort des Volkes auf die Entgottung. Zur neuen Sagenbildung im östlichen Mitteleuropa*. „Christ unterwegs“. Monatszeitschrift. München. Jg. 5 (1951), Nr. 4, S. 5–9; Nr. 5, S. 11–14; Nr. 6, S. 8–11.
- Gegenwartsprobleme des Volksschauspiels in Deutschland und Österreich*. „Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Schweizer Theaterzeitung“. Jg. 3 (1951), Nr. 2, S. 14.
- Unser eigenes Schicksal wird Sage*. (Ein Sammelaufwurf). NL, Jg. 4 (1951), Nr. 3 vom 21. Jänner, S. 4.
20. *Donauschwäbische Volkskunde der Gegenwart. Ein Lied geht um die Welt*. NL. Jg. 1951, Nr. 38, 23. September, S. 3.
- Kirchenlieder in drei Sprachen*. NL. Jg. 1951, Nr. 39 vom 30. September, S. 4.
- Donauschwäbisches Volksgut der Gegenwart. Die Antwort eines Bauernvolkes an das Schicksal*. NL. Jg. 1951, Nr. 42, vom 21. Oktober, S. 3.
- Donauschwäbische Volkskunde der Gegenwart. Wir können nicht an ihren Gräbern stehen*. (Neuer Allerseelenbrauch). NL. Jg. 1951, Nr. 43, vom 28. Oktober, S. 3.
- Beweise ungebrochenen Kolonistengeistes. Ein donauschwäbischer Bauer war der erste*. (Gründung Neutraublings bei Regensburg). NL, Jg. 1951, Nr. 45, vom 11. November, S. 3.
25. *Sind wir „Donauschwabern“? Eine Fragestellung und die Antwort der Forschung*. NL. Jg. 1951, Nr. 48, vom 2. Dezember, S. 3.
- Neubildung von Volksgut im Zusammenhang mit der Vertreibung und Eingliederung der Ost- und Südostdeutschen*. „Bericht über den Allgemeinen Volkskundlichen Kongreß“, den 7. Deutschen Volkskundetag des Verbandes Deutscher Vereine für Volkskunde. Jugenheim an der Bergstraße. 1951, 28.–31. März, S. 63–64 und 77–78.
- Eine Handvoll Heimerde. Donauschwäbische Begegnung im Grenzauffanglager Piding*. NL, Jg. 5 (1952), Nr. 21 vom 25. Mai, S. 1.
- Karlsdorfer Lagerlied*. NL. Jg. 1952, Nr. 21, 25. Mai, S. 4.
- Donauschwäbischer Humor in jugoslawischen Hungerlagern*. NL. Jg. 1952, Nr. 22 vom 31. Mai, S. 2.
30. *Lied der nach Rußland Verschleppten*. NL. Jg. 1952, Nr. 23 vom 8. Juni, S. 5.
- Bericht über die Sammelarbeit im Grenz- und Auffanglager Piding*. NL. Jg. 1952, Nr. 24 vom 15. Juni, S. 6.
- Donauschwäbisches Brauchtum in jugoslawischen Hungerlagern. Die halbgefeierte Kirchweih in Rudolfsnad 1947*. NL. Jg. 1952, Nr. 25 vom 22. Juni, S. 2.
- Unser Schicksal wird Sage. Rudolfsnaders Massengrab kann nicht Acker werden. Strafe für das Köpfen der Marienstatue*. NL. Jg. 1952, Nr. 26 vom 29. Juni, S. 4.
- Unser Schicksal wird Sage. „Denn Dein ist das Reich . . .“*. NL. Jg. 1952, Nr. 27 vom 6. Juli, S. 5.

35. *Unser Schicksal wird Sage. Soll ich hier im Lager sterben? Das Lagerlied von Mitrowitz in Syrmien.* NL. Jg. 1952, Nr. 27 vom 6. Juli, S. 5.
Die Welt des Flüsterns und Raunens. Sagen und Märchen unserer Tage. Die große Völkerwanderung von 1945/47 schafft sich ihre neuen Mythen. Der gute Nachbar ist fort. Die Partisanenkrankheit. „Sonntagsblatt“. Hamburg. Nr. 27 vom 6. Juli 1952, S. 6 und 12.
Unser Schicksal wird Sage. Auf einem Grabe fern in Rußland. (Verschleppung der Siegmundsfelder im Banat). NL. Jg. 1952, Nr. 28 vom 13. Juli, S. 4.
Unser Schicksal wird Sage. Partisanenfest in einer Kirche Slawoniens. NL. Jg. 1952, Nr. 28 vom 13. Juli, S. 4.
Die „hölzernen Städte“. Donauschwäbische Siedlungsgeschichte der Gegenwart. NL. Jg. 1952, Nr. 29 vom 20. Juli S. 1.
40. *Unser Schicksal wird Sage. Polizist schießt auf Marienerscheinung.* NL. Jg. 1952, Nr. 29 vom 20. Juli, S. 4.
Sammlung der donauschwäbischen Volksschauspiele. Aufruf zur Mitarbeit. NL. Jg. 1952, Nr. 30 vom 27. Juli, S. 7.
Donauschwäbisches Volksschauspiel in Hungerlagern. Ein Mädchen im Lager Molydorf spielt Theater und verschenkt Trost. NL. Jg. 1952, Nr. 31 vom 3. August, S. 4.
Vertriebenenschicksal wird Sage. „Osnabrücker Tageblatt“. 16. August 1952.
Das Lagerlied von Georgshausen im Banat. NL. Jg. 1952, Nr. 35 vom 31. August, S. 2.
45. *Schicksal wird Sage.* „Die Rheinpfalz“. Ludwigshafen am Rhein. 9. September 1952.
Vorgesicht der Vertreibung. „Mittelbayerische Zeitung“. Regensburg. 10. September 1952.
Die Groß-Tschanader Kirchweih. NL. Jg. 1952, Nr. 40 vom 5. Oktober, S. 2.
Die mahnende Inschrift an der Wand. Eine Sage. NL. Jg. 1952, Nr. 41 vom 12. Oktober, S. 5.
Das Karfreitagslaibchen. Ein Brauchtum im Banat. NL. Jg. 1952, Nr. 48 vom 30. November, S. 5.
50. *Die Herbergssuche in Ernsthausen im Banat.* NL. Jg. 1952, Nr. 46 vom 16. November, S. 5.
Adam- und Evaspiel. Aufruf zur Sammlung. NL. Jg. 1952, Nr. 46 vom 16. November 1952.
Vertriebenenschicksal wird Sage. „Donau-Kurier“. Ingolstadt. 3. November 1952.
Das Krippenspiel aus Tschesterleke (Neuhatzfeld) im Banat. NL. Jg. 1952, Nr. 45 vom 9. November, S. 4.
Weihnachtsschmuck im Lager Rudolfsgrad 1947. NL. Jg. 1952, Nr. 45 vom 9. November, S. 4.
55. *Das donauschwäbische Weihnachtsspiel im Spiegel der Schicksalswende.* NL. Jg. 1952, Nr. 51/52, 21. Dez., S. 11.
Das Heideschützer Weihnachtsspiel. Väterart im Herzen bewahrt. NL. Jg. 1952, Nr. 51/52 vom 21. Dezember, S. 8.
Das Bergreichensteiner Maria-Schnee-Fest. Bestand und Entwicklung beiderseits des Eisernen Vorhanges. „Volksbote“. München. Jg. 1952, Nr. 11 vom 15. März, S. 7.
Unser Schicksal wird Sage. „Ich geh mit Gott aus meinem Eigentum . . .“. Vorgesicht der Vertreibung. Das Sterben wird angesagt. „Volksbote“. (Vb.) München. Jg. 1952, Nr. 31 vom 2. August. Die besinnliche Stunde.
Das Wintertuch der Erschlagenen. Vb. Jg. 1952, Nr. 31 vom 2. August. Die besinnliche Stunde.
60. *„Wenn heut’ der Heiland geboren wär“.* Zum Gegenwartswandel des Weihnachtsspiels. Vb. Jg. 1952, Nr. 52, S. 9.
Mit Hans Diplich: *Donauschwäbische Sagen, Märchen und Legenden.* Verlag „Christ Unterwegs“. München. 1952. 112 Seiten.
Ein donauschwäbisches Adam- und Evaspiel aus Garching in Oberbayern. „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde“ 1954, S. 159–170. Mit Noten und vier Abbildungen.
Unsere Sammlung donauschwäbischer Volksschauspiele. Aufruf und Fragebogen. NL. Jg. 7 (1954), Nr. 26 vom 26. Juni, S. 6.
Flüchtlinge wandeln die Wirtschaft Bayerns. „Berichte und Informationen des Österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik“. Wien. Jg. 9 (1954), Heft 420 vom 6. August, S. 9–11.

65. *Donauschwäbische Volkskunde*. Holzner Verlag, Kitzingen am Main. 1954. Schriftenreihe des Göttinger Arbeitskreises. Heft Nr. 44. 35 Seiten.
- Die donauschwäbische Volksschauspiellandschaft. Entdeckung und Untergang*. „Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen“. Salzburg. Band 1 (1955), S. 93 – 144.
- Kronen und Kopfschmuck im donauschwäbischen Volksschauspiel*. „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde“. München. Jg. 1956, S. 27 – 38. Mit Zeichnungen und Abbildungen.
- Neusiedlung in Bayern nach 1945. Einschnitt in unserer Volksgeschichte*. „Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen“. Salzburg. Band 2 (1956), S. 24 – 102.
- Die donauschwäbische Volkserzählung der Gegenwart. Ein Beitrag zur Stammeskunde*. „Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen“. Salzburg. Band 3 (1957), S. 56 – 122.
- Volkstum in der Wandlung*. „Die Vertriebenen in Westdeutschland. Ihre Eingliederung und ihr Einfluß auf Gesellschaft, Politik und Geistesleben“. Kiel. 1959. Band 1, S. 606 – 694.
71. *Ein Christkindspiel aus der Schwäbischen Türkei*. Heimatbuch der Donauschwaben. Gestaltet von Hans Wolfram Hockl. Aalen (Württ.) 1959, S. 255 – 260.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die ungarndeutschen Bauern nannten ihn ebenso scherzhaft „Hexenmeister“, weil ihnen an Karasek besonders dessen Interesse für Sagen, Märchen und „Hexengeschichten“ aufgefallen war.
- ² Siehe die „Jahrbücher für Volkskunde der Heimatvertriebenen“, Bd. 1 (1955), S. 96; Bd. 3 (1958), S. 59, 78 und Bd. 9 (1965) S. 202.
- ³ Karasek ist ein aus dem Böhmischem eingedeutschter slawischer Name, der auch in Wien sehr verbreitet ist. Langer dürfte von der Mutter herrühren.
- ⁴ Darüber berichtet Josef Lanz im „Kulturwart“, einer Zeitschrift der Landsmannschaft Weichsel-Warthe, vom Juni 1969, S. 1 – 17.

- ⁵ Nur die Agnes-Miegel-Plakette ließ sich Karasek am 20. November 1965 in Warendorf (Westfalen) an die Brust heften. Vor 1945 hatte man ihn bereits für den Kopernikus-Preis vorgeschlagen. Außerdem wurde er 1966 mit dem Georg-Dehio-Preis der Eßlinger Künstlergilde ausgezeichnet.
- ⁶ Ausführliche Darstellung bei Walter Kuhn: Sprachinselforschung und Volkskunde der Heimatvertriebenen. Bericht über die Sammlung Karasek, im Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen. Bd. 3 (1958), S. 260 – 268.
- ⁷ Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung. Leipzig. Jg. 1 (1937), Heft 1, Seite 287 – 308 und Heft 4, Seite 959 – 989.
- ⁸ Das ist nicht ganz korrekt, denn die donauschwäbische Kolonisation beginnt bereits 1683!
- ⁹ Ich möchte an dieser Stelle an die Erinnerungen und köstlichen Darstellungen (Zeichnungen) des „donauschwäbischen Wilhelm Busch“ Jakob Bechtold im „Volkskalender der Deutschen aus Ungarn“, Jg. 1957 (München), S. 129 – 135, verweisen, betitelt: Fremde in unserem Dorf. Der Artikel schildert in einer herzerquickenden Sprache die Spielzustände um die Jahrhundertwende im Ofner Bergland (dem der 1888 geborene Vf. entstammt). Aus den Erzählungen älterer Landsleute weiß ich aber, daß dieselben „Fremden“ (Bärentreiber usw.) auch im Buchenwald und im Schildgebirge ihre Kunststücke zeigten.
- ¹⁰ Ich habe sie in den „Donauschwäbischen Lehrerblättern“ (Straubing) vom Oktober 1957 und Jänner 1958 ausführlich besprochen und gewürdigt, und zwar unter dem Titel: „Ein Jahrzehnt Aufbauarbeit der Heimatvertriebenen. Alfred Karasek-Langer zieht eine volkskundliche und soziologische Bilanz“.
- ¹¹ Siehe meine einleitenden Zeilen!
- ¹² Klammersatz von mir.
- ¹³ Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen. Bd. 3 (1957), S. 56.
- ¹⁴ Ausführlicher Bericht von Rudolf Hemmerle im Volksboten (München) von Weihnachten 1966, S. 9.
- ¹⁵ S. von mir: Alfred Karasek-Langer (1902 – 1970) zum Gedenken. „Donauschwäbische Lehrerblätter“ (Straubing). Oktober 1970, Seite 75 – 77.
- ¹⁶ S. von mir: Donauschwäbische Wissenschaft. Versuch einer geistigen Bestandsaufnahme und einer Standortbestimmung von den Anfängen bis zur Gegenwart. 1. Teil. München 1974. Seite 132 f.
- ¹⁷ Der Kulturwart. Zeitschrift der Landsmannschaft Weichsel-Warthe. Frankfurt. Heft Juni 1969 (Jg. 16), S. 4.

Ein Bregenzer Lied – Flugblatt des 18. Jahrhunderts

Bregenz reiht sich erst spät in den Kreis jener Städte rund um den Bodensee ein, die eine Offizin besitzen. Der früheste in Bregenz hergestellte Druck ist 1651 datiert und stammt aus der Druckerei des Bartholome Schnell (1619 – 1698), dem Sohn des 1616 aus Rorschach in Hohenems eingewanderten Buchdruckers Bartholomäus Schnell und seiner Ehefrau Christina Lindaman. Von Schnell jun. sind zwischen 1651 und 1673 13 Druckwerke belegt, die sicher nur einen kleinen Ausschnitt aus der gesamten Produktion der Offizin darstellen. 1674 zog Bartholome Schnell wieder nach Hohenems. Wir wissen nicht, was ihn dazu bewogen hat. 1696 ging die Bregenzer Druckerei in die Hände des Niclas Schüssler (1663 – 1726) über, der aus Zwingenberg an der Bergstraße in Hessen-Darmstadt stammte. Niclas Schüssler, der sich auf seiner Wanderschaft in Süddeutschland manche Kenntnisse und Erfahrungen angeeignet hatte, führte in Bregenz die Stadtbuchdruckerei. In der Zeit wirtschaftlichen Aufschwungs am Ende des 17. Jahrhunderts druckte er die ersten Zeitungen (1697).

Nach dem Tode des Niclas Schüssler folgen Erbstreitigkeiten. Sein Sohn Benedikt, dem er die Offizin vermachte, starb um 1632 wenige Jahre nach seinem Vater. Die Witwe meldete gegen ihren Schwager Johannes Schüssler Ansprüche auf die Druckerei an. Es scheinen in der Folgezeit zwei Offizinen gearbeitet zu haben. Damals erscheinen Druckwerke unter dem Namen Anna Barbara Schüsslerin durch Ferdinand Caspar Daschek sowie unter Nicolaus Schüsslers seelige Wittib durch Johannes Schüssler. Die letztere Druckerei gab u. a. den Lichtenberger Schreibkalender heraus¹. Von ihr haben wir das einzige Lied-Flugblatt aus einer Bregenzer Offizin, das nun in wortgetreuer Abschrift folgt:

Drey schöne
Neue Lieder/

Das Erste:

Jetzt trau ich keinem Menschen
mehr/wer er mag immer seyn/ etc.

Das Andere:

Der Weltliche Nacht-Wachter/
Schon achte / schon achte der Hammer
hat geschlagen / etc.

Das Dritte:

Wer ein wenig visidiert/ der kan
gleich sehen was paßiert/ etc.
Jedes in beliebiger Melodey zu singen.

+ + + + + + + + + + +

Bregentz

Am Bodensee getruckt/ bey Nicolaus
Schüsslers seelige Wittib/ St. Buecht.
Durch Johannes Schüssler.

+ + + + + + + + + + + + + + + + +

Das erste Lied.

Jetzt trau ich keinem Menschen mehr/
wer er mag immer seyn/
und wann es auch mein Bruder wär/
so sag ich allzeit nein/
dann ich habs schon erfahren/
daß man in Noth und Gfaren/
der Freund biß nüntzig auf ein Loth/
kunt bringen in der Noth.

2. So lang das Glück floriret/
und ein lieblich anscheint/
ein jeder sich offeriret/
er sey sein bester Freund
er woll in Noth und Gfahren/
dein treuer Freund verharren/
und wann es kommet auf die Prob/
verdient er wenig Lob.

3. Und wann auch solche Brüder seyn/
und Freund auff diser Welt/
die ein nur heuchlen auf den Schein/
und schmeichlen um das Geld/
die vorn und hinten lecken/
bald da und dort abzwecken/
gleich wie Judas war verstellt/
der Gott verkaufft ums Geld.

4. Weil nun deß Judas Freundschaft sehr/
so weit gerissen ein/
und find kein treuen Bruder mehr/
soll es beschlossen seyn/
daß ich hinführo keinem/
auß tausend ja nicht einem/
trauen will es bleibt darbey/
wer er auch immer sey.

Das andere Lied:

1. Schon achte/
schon achte der Hammer hat gschlagen/
von Feuer/
von Feuer der Wächter thut sagen/
man soll sich bewahren/
so ist man ohn Gfahren/
allzeit/
allzeit befreut.

2. Auf achte gib achtung/
es möcht dir zu theuer/
Cupido und Venus dir machen das Feuer:
Bue hüt dich von Mädcl/
das Glück sitzt auff'm Rädcl/
gib acht/
gib acht auf d'Nacht.

Hat Neune geschlagen.

3. Schon Neune/
Schon Neune der Hammer hat geschlagen/
Jungfräulein fein züchtig thu nein darzu sagen/
Zu Nachts thu die Gassen/
als deinen Feind hassen/
sag nein muß seyn/
sag nein.

4. Sag nein muß seyn/
nach Hauß muß ich gehen/
wann einer dich anredt/
bleib ihm nicht lang stehen/
will er dich anfassen/
gib ihm ein Maultaschen/
und lauff/
und lauff braff drauff.

Hat Zehne geschlagen

5. Schon Zehne/
Schon Zehne der Wächter thut sprechen/
Jungfräulein dich hüte/
Thue Kränzlein nicht brechen/
auf daß dir der Zehner/
nicht außtreibt die Zäher/
es ist nit zu Fruh/
in die Ruhe.

6. Der Nacht ist nicht zu trauen/
glaubts wohl ihr Jungfrauen/
daß ihr den Raub-Vöglen nicht kombt in die Klauen
braucht Geistliche Waffen/
alsdann thut einschlaffen/
sanfft fein/
Sanfft fein schlafft ein.

Hat Eilffe geschlagen.

7. Um Eilffe gar gefährlich es ist auf der Gassen/
hat mancher schon müssen das Leben verlassen/
vil s'Unglück hat troffen/
seynd nackend heim glofften/
drum eh nun geh/
heim geh.

8. Du weists/
wann das Spil thut gefährlich aussehen/
ist besser/
daß man sich auf Eilffe thut legen/
geh leg dich nur schlaffen/
man möcht dich matsch machen/

wär doppelte Straff/
drum schlaff.

Hat Zwölffe geschlagen.

9. Schon Zwölffe/
schon Zwölffe hat es schon geschlagen/
es ist Mitter-Nacht/
ichs habs hören sagen/
das Mittel seys beste/
und sey auch das Schlimmste/
erwähle bey Zeit/
was gescheid/
was gescheid/

Hat Eins geschlagen.

10. Nun wird jetzt der Wächter das Ruffen bald
enden/
jetzt kanst dich noch einmal im Beth herum
wenden
ein Schläfflein noch machen/
alsdann kanst aufwachen/
und mercke darbey die Zwey.

Hat Zwey geschlagen.

11. Das erste von Zweyen das Lorber-Zweig
b'halte/
das Andere mit Anstrich bein G'sicht nicht
verstatte/
dann die Hoffart macht fallen/
das mercke vor allen/
die Demuth allein ist fein.

Hat Drey geschlagen.

12. Schon Drey/
schon Drey du must wol auf schauen/
es ist nicht eim jeden Maulmacher zu trauen/
vil Compliment schneiden/
die Treu kanns nicht leyden/
fein kurz und gut/
fein gut.

13. Der Haußknecht wird kommen/
wird die Menschen aufwecken/
gantz subtil und höfflich/
daß sie nicht erschrecken/
auf stehe bey Zeiten/
und dencke mit Freuden/
daß die Morgen-Stund/
tragt Gold im Mund.

Das dritte Lied.

Wer ein weing visidiert/
der kan gleich sehen was paßiert/
der kan gleich sehen und hören gnue/
wies in der Welt geht zu/
die Demuth und die Ehrbarkeit/
die leydt groß Noth bey diser Zeit/
die Bosheit jetzt florieren thut/
einmal es steht nit gut.

2. Die Hoffart die hat über Hand/
sie ist bekandt im gantzen Land/
wo hat sie dann den Ursprung her/
selbst von dem Lucifer/
er hat den ersten Anfang gmacht/
drum folgen ihm vil tausend nach/
sie ist das größte Stammen-Hauß/
braitet alle Laster auß.

3. Der Geitz-Hals der hat niema gnue/
er laßt ihm Tag und Nacht kein Ruh/
er dicht und tracht hin und her/
wie er bekomm noch mehr/
was er antrifft ist alles gut/
wann mans nur bloß nit sehen thut/
das nächste Gut ist ihm gar lieb/
so machens auch die Dieb.

4. Betracht man nur das sechst Gebott/
wie man thut es halten es ist ein Spott/
ich legs nit auß/
es ist gantz gmein/
es weist alles groß und klein/
es geht ja überall im schwung/
man hörts ja gnug von alter und jung/
man wälzt sich um drinn ist ein Spott/
als wie die Säu im Koth.

5. Wer in dem Haß und in dem Neyd/
der ist dem Nächsten allzeit feind/
der ist vil ärger als ein Hund/
weil er ihm gar nichts gundt/
wann man ihn hört so ist er gut/
sonst jedermann ihn schelten thut/
heist das sein Nächsten liebt wie ihn selbst/
sagt an ob er nit fählt.

6. Ein solcher lebt auch gar nit gut/
der nichts als fressen und sauffen thut/

und fangt darbey noch Händel an/
daß ihn fliecht jedermann/
wann er sonst weiter weist nicht mehr/
so muß auch GOTT selbst halten her/
mit schwören fluchen ist a grauß/
gleich nach dem tausend rauß.

7. Wer voller Zorn und in dem Rach/
der gibt gewißlich keinem nach/
und ist gleich auf als wie ein Lew/
und thut ihm alles weh/
kein Mensch last er ihm reden ein/
er selbst will allzeit geschickter seyn/
sollt alles gehn nach seinem Kopff/
O wehe das ist ein Tropff.

Ende².

Das Bregenzer Flugblatt dürfte zwischen 1741 und 1749 gedruckt worden sein, denn damals sind Drucke von Nicolaus Schüßlers Wittib nachweisbar. Die Bezeichnung „Schöne neue Lieder“ verrät eigentlich nichts über den Inhalt. Die drei Lieder sind streng genommen keine geistlichen Lieder, wie sie bei Andachten oder Wallfahrten gesungen wurden. Sie stehen gewissermaßen zwischen den geistlichen und weltlichen Liedern, sind zweifellos Erzeugnisse, die von der Gegenreformation her nachwirken und haben demzufolge einen moralisierenden Inhalt mit religiösem Einschlag.

Das erste Lied handelt von den falschen Freunden, denen nicht zu trauen ist. Sie bewähren sich im Unglück nicht, schmeicheln um Geld und werden mit dem Verräter Judas verglichen. Das Bregenzer Lied ist außerdem in einem Ödenburger Flugblatt

überliefert, das bei den „Sießischen Erben (Josef Süß)“ gedruckt wurde und steht dort als letztes von sechs geistlichen Liedern³. Der Ödenburger Druck ist vermutlich um 1807/08 angefertigt worden. Im Ödenburger Flugblatt hat das Lied fünf Strophen, das Bregenzer hat nur vier. Die dritte Strophe des Ödenburger Blattes vergleicht die falschen Freunde mit einem hinterlistigen Fuchs, der sich an die Hennen heranmacht.

Der weltliche Nachtwächter ist anderwärts nirgends bezeugt. Dieses Bregenzer Lied ist demnach wie auch das folgende ein Einzelstück. Der moralisierende Inhalt des Nachtwächter-Liedes zeigt die Gefahren auf, die nachts den jungen Mädchen auf den Straßen drohen. Hinter dem Nachtwächter verbirgt sich ein Geistlicher oder Ordensmann, der den „weltlichen Nachtwächter“ als Moralprediger auftreten läßt. Er warnt auch die Buben, sich vor den Mädchen zu hüten. Die Erwähnung von „Cupido und Venus“ läßt auf einen gebildeten Verfasser schließen, der nach Wortschatz und Ausdrücken vermutlich aus dem bajuwarischen Raum stammen dürfte.

Auch das dritte Lied „Wer ein wenig visidiert“ ist – wie bereits erwähnt – über den Katalog des älteren deutschen Volksliedes nicht zu ermitteln⁴. Die sieben Strophen des Liedes behandeln in folgender Reihenfolge die sieben Todsünden: Bosheit, Hofart, Geiz, Unkeuschheit, Neid, Unmäßigkeit und Zorn. Es kann nur ein Geistlicher diese dichterische Katechese verfaßt haben. Die Sprache ist dagegen hier die eines Volksmannes, manchmal unbeholfen und fast primitiv zu nennen, für eine breite Schichte gläubiger Menschen bestimmt. Leider kennen wir von keinem Lied die Melodie, denn nach Angaben des Druckes ist jedes in seiner eigenen Melodie zu singen.

ANMERKUNGEN

- 1 Emmerich Gmeiner, 325 Jahre Buchdruck in Bregenz, in: Montfort, 28. Jg., Heft 3, (1976) S. 209 – 216.
- 2 Stadtbibliothek Schaffhausen, Original; Deutsches Volksliedarchiv Freiburg i. Br., Bl. Nr. 2138 (Kopie).

3 Adalbert Riedl – Karl M. Klier, Lied-Flugblattdrucke aus dem Burgenland, Eisenstadt 1958, S. 36, S. 79f.

4 Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Rolf Wilhelm Brednich, Deutsches Volksliedarchiv Freiburg i. Br., vom 7. Februar 1977.

„Tanzn ist kindisch, tanzn tuat man nit“

Quellen zur Volksmusik im Oberinntal

Nehmen Sie bitte ein paar kritische Gedanken und eine Reihe von Negativ-Belegen zur Kenntnis, aus denen Sie ersehen können, daß es im Oberinntal eigentlich keine Volksmusik gibt. *) Von wenigen Ausnahmen abgesehen, gibt es fast nur Nachrichten darüber, daß nichts gesungen und musiziert wird.

„Öffentliche Belustigungen in Wirtshäusern . . . mit Gesang, Musik und Tanz kommen nur zuweilen bei Hochzeiten vor und manchmal an Kirchweihen oder sonstigen außergewöhnlichen Festen. Der fromme Klerus, die Armuth und Frugalität des Volkes ließen sie nie recht gedeihen; daher auch die Paznauner in jenen Künsten ihren übrigen Landsleuthen weit nachstehen.“¹

Das berichtet Ludwig Steub in seinem berühmten Buch: „Drei Sommer in Tirol“. Steub zitiert in diesem Zusammenhang noch die Schilderungen von Dr. J. Zangerl.² Allgemein über das Oberinntal schreibt Steub:

„Es herrscht aber im Oberinnthale, das Lechthal ausgenommen, allenthalben große Armuth . . . Die streitende Kirche hat hier ihren getreuesten Anhang, denn die Oberinnthaler gelten für die finstersten Köpfe in Tirol.“³

Mit Adolf Pichler ist Ludwig Steub der klarste und real-kritische Kopf. Von beiden sind uns die wahrscheinlich wahrhaftigsten Schilderungen Tirols überliefert. Zum besseren Verständnis der

damaligen Situation in Tirol, es sind die Jahre 1842 und 1843, folgt die uns heute unverständliche Reaktion der Oberinntaler Bauern. Das sollen die frommen, kirchentreuen Oberinntaler getan haben?

„Was Politik betrifft, sollen sie aber manche heimliche und nicht ganz ungefährliche Gedanken hegen. Im Jahre 1848 war sogar das würdige Stift Stams nicht ganz ohne Sorgen vor seiner Nachbarschaft, denn die Bauern sprachen damals unumwunden aus, es möchte die Zeit wohl auch noch kommen, wo statt der Herren von Cisterc sie selbst aus den Fenstern des Klosters schauen würden“⁴.

Das also zur geistigen Einstimmung auf die Lage in einem gewichtigen und gar nicht dem schlechtesten Teil dieses Heiligen Landes Tirol. Bei diesen Oberinntaler Schädeln, Querulanten, Dickköpfen, Eigenbrötlern, bedurfte es einer umso größeren Anstrengung, sie gefügig zu machen. Umso strenger mußten kirchliche und weltliche Verordnungen, sonstige Maßnahmen und Vorgangsweisen sein; strenger und härter als anderswo in Tirol (und wahrscheinlich in ganz Österreich). Diesen Schädeln – durchaus mit musischer Begabung gefüllt – mußte also radikal jedes Singen, Tanzen, Musizieren, Lustigsein ausgetrieben werden. Und es wurde ihnen ausgetrieben. Die gesamte künstlerische Tätigkeit mußte samt und sonders in den kirchlichen Dienst gestellt sein. Oberinntaler Bildhauer und Architekten, Stukka-

*) Referat, vorgetragen während des 12. Seminars für Volksmusikforschung in Innsbruck vom 16. – 21. 10. 1976, für den Druck neu zusammengestellt und mit Anmerkungen versehen.

teure und Maurer durften zu hunderten am Bau von Kirchen, Klöstern und anderen kirchlichen Bauwerken überall im deutschen Sprachraum, bis weit hinein in die Schweiz und sogar nach Frankreich mitwirken.

Ein Exkurs in die Gegenwart zeigt, daß immer noch die künstlerische Potenz des Oberlandes innerhalb Tirols dominiert, und daß es in ganz Österreich keine Landschaft gibt, in der es eine solche Anhäufung von Bildhauern, Steinmetzen, Malern, harten Männern gibt, die mit den widerspenstigen Materialien des Landes umzugehen wissen. Allein in der Galerie *Elefant*⁵ sind über ein Dutzend solcher „*Spinner*“⁶ konzentriert.

Was waren und sind doch diese Oberinntaler für ein merkwürdiges Volk? Ich kann garantieren, daß sie immer gerne Musik gehört haben. Sie brauchten diese Musik. Aber sie konnten kaum auf regulärem Wege an diese Musik herankommen.

Sie schlichen zu den einzigen, von der Kirche zwar nicht zugelassenen, so doch nicht ausrottbaren Musikanten, die es im Lande oberhalb der Mellach gab, zu den herumziehenden Dörchern, den in ihren Karren von Ort zu Ort wandernden Lanigern, den bettelnden und musizierenden Nomaden unseres Landes. Diese Dörcher, Laniger oder Karner, ein ethnisch noch immer nicht fixierbarer, somit geheimnisvoller Stamm (wahrscheinlich nicht indogermanisch, wahrscheinlich eine Art Ureinwohner), war zur Hauptsache im Oberinntal und im Vinschgau anzutreffen. Es dürften mehrere Tausend gewesen sein. Wir wissen ziemlich sicher, daß unter diesen Lanigern die eigentlichen Volksmusikanten des Oberlandes anzutreffen sind. Ihre Rolle als Musikanten ist in den Oberinntaler Fasnachtfesten in Nassereith, Imst, Telfs u. a. bis auf den heutigen Tag festgelegt.⁷

Was sich heute im Oberinntal – außerhalb der Narrenfreiheit der Fasnacht – abspielt, ist geradezu die Extremsituation. Da wird im Zeichen des Massentourismus bei den hunderten jährlichen Tirolerabenden in zweifacher Weise das Versäumte von Generationen nachgeholt. Es wird nicht nur intensivst von allen möglichen Folkloregruppen Musik für den Gast gemacht, sondern es wird vor allem intensivst Musik konsumiert. Und es wird nicht unterschieden. Es wird darum kaum anderswo so schlechte Musik gemacht, so jämmerlich das Repertoire gewählt wie im Oberland. Das Maß ist verlorengegangen. Und es wird vielleicht nur in jahrzehntelanger mühsamer Aufbauarbeit wieder anders werden können. Im Zusammenhang mit der Musik der Laniger

sei nur auf ein paar Gruppen, hier vor allem auf die *Silberspitzler*, auf die sogenannten „*Lustigen Silberspitzler*“ verwiesen und auf das Plattenbild. Unschwer lassen sich bei den Gesichtern der Musiker Zusammenhänge mit den Lanigern herstellen.⁸ Auf Grund der eher negativen Quellenlage, aber auch, weil von den Forschern das Oberinntal die vernachlässigte Landschaft war und also kaum Forschungen vorliegen, hat das Oberland eine Sonderstellung.

Zurück zur Musik der Laniger. Ludwig Hörmann, ein gründlicher Kenner Tirols, hat in seinen *Tiroler Volkstypen* die Sorte der *Bettelleute und Consorten* geschildert und dabei dem *Kirchtagsgeiger* eine besondere Schilderung gewidmet:

„jener Art von Kunsthandwerkern, die mit ihrem Fidelbogen als Instrument auf Kirchweihfesten und ähnlichen Festen sich das Bischen Brot suchen.“⁹

Dieselben Leute dürften auch die mehrfach in der Literatur erwähnten „Köstn-Brater“ sein.¹⁰

Ausnahmsweise dürfte es auch alteingesessene Leute und Familien gegeben haben, die Musik machen durften. In Wengs im Pitztal gab es nach Hörmann eine Geigerfamilie. Das waren dort aber laut Hörmann Landschulmeister, die sich auf diese Weise ein paar Kreuzer dazuverdienen. Ehrsam war das Handwerk des Musikanten im Oberinntal auf keinen Fall. Von einem *Kirchtagsgeiger* wird aus dem Ötztal später noch zu berichten sein.

Das Ötztal

In der Hauptsache stütze ich mich im folgenden auf Quellen aus dem Ötztal¹¹. Kaum eine Landschaft dürfte so reich an negativen Volksmusikbelegen. Ein paar spärliche positive Nachrichten wurden erst vor kurzem veröffentlicht (Gerlinde Haid, div. 12). Das Ötztal halte ich für ein Paradebeispiel. Im Zusammenhang mit meiner Arbeit im Ötztal, für das Ötztal und mit der Kultur dieses Tales, beim Aufbau des dortigen Freilichtmuseums, des Heimatvereines, der Sammeltätigkeit und schließlich der Arbeit an der Dissertation über: *Das Brauchtum des Ötztales und seine Wandlungen*, bin ich an viele bisher ungeschöpfte Quellen herangekommen. Was in braven Kalender-

geschichten und lieblichen Lesebüchern verharmlosend über Land und Leute geschrieben wurde, von zufriedenen Bauern, jodelnden Sennerinnen und einer mehr oder weniger heilen Welt, wurde bald als gefährlicher Lügenbau entlarvt. Was hinter der Fassade offizieller Schilderungen obiger Art ans Tageslicht kam, war erschütternd. Beim Durchstöbern von Hausarchiven, Pfarrchroniken, Hausliteratur usw. fand ich wohl Hunderte von Predigtbüchern¹³, alten, religiös-belehrenden Kalendern (Bauern-, Reimmichl-, Missions-), Hunderte von Gebetbüchern, aber keine Notenblätter, Flugblätter, nicht einmal Wallfahrtslieder oder andere religiöse Lieder. Die paar Einzelfunde sind spärlich. Offenbar gab es nichts.

Am Beispiel des Ötztals sei auf Grund des Quellenmaterials die Zeit ab 1800 analysiert. Denn um 1800 brach die musikalische Aktivität schlagartig ab. Erst nach 1940 und vor allem erst nach 1960 (mit dem Massentourismus und der damit folkloristischen verbundenen Perversion) gab es wieder viel Musik.

Durch etwa 140 Jahre war das Ötztal eine volksmusikalisch tote, eine abgetötete Landschaft.

Durch 140 Jahre mußten die musikliebenden Oberländer, vor allem aber die Ötztaler musikalisch dahinvegetieren. Die ersten konkreten Nachrichten über das Nichtvorhandensein von Musik gibt es ab ca. 1810.

Es gibt eine Volksmusik in dieser Zeit. Sie bleibt aber ausschließlich im Schoß der Kirche. Auch die Belege vor 1800 bestätigen dies. 1721 zogen bei der Fronleichnamsprozession in Umhausen „Spielleute und Musikanten“ mit und bekamen dafür zwei Gulden.¹⁴ Auch wurden beim Umhauser Leiden-Christi-Spiel eine Reihe von Liedern gesungen, und schließlich gibt es das bedeutende *Venter Liederbuch*¹⁵, über das Norbert Wallner gearbeitet hat. Die Darstellung des Musikantenpaares, die Frau mit Drehleiter, der Mann mit Dudelsack, auf dem Gasthaus Stern in Ötz aus dem Jahre 1573 ist zwar ein großartiges Bilddokument, doch gelang bisher keine musikalische Interpretation oder Zuordnung (Abb. 1)¹⁶.

Hausmusik und Tanz waren nachweisbar in einigen Gemeinden des Ötztals von ca. 1800 bis ca. 1940 verboten. Die Kirche hat diese Verbote ausgesprochen, die Gemeinde hat sich angeschlossen (so in Längenfeld). Ich könnte also meinen Aufsatz auch nennen:

„*Quellen* zum Fehlen jeglicher weltlicher Musikkultur in weiten Teilen des Oberinntales unter besonderer Berücksichtigung des Ötztals und wie es die geistliche und weltliche Obrigkeit verstand, bei den Untertanen jede Art von außerkirchlicher Musikausübung zu verbieten und wie sich die zwar eigenwilligen, dickköpfigen, aber fromm und untertänig gehaltenen Oberinntaler dieses alles gefallen ließen . . . “

a) *Gesang und Musik in der Kirche*

In den Kirchen wurden immer Lieder gesungen. Den Gesang an Sonn- und Feiertagen bestritten in der Hauptsache die „*Kirchensinger*“. Lückenlos konnte ich für die kleine Kaplanei Gries im Sulztal nachweisen, daß von 1699 bis 1860 fast ununterbrochen diese Kirchensinger am Werk waren. Es waren meist drei oder vier, meist weiblich und durch Generationen aus denselben Familien (Brugger, Schöpf), die auch heute noch die kümmerlichen Kirchenchor-Reste dieser Kaplanei bilden.¹⁷

In *Längenfeld* wurde 1806 die Orgel eingesetzt und damit wurden die Kirchensinger abgeschafft. Bis zu diesem Jahr gab es nach den Kirchenrechnungen die Singer. Ab diesem Jahr scheint nur mehr die Entlohnung des Organisten auf. Die Einsetzung der Orgel war der Abschluß einer längeren Entwicklung. Schon Ende des 18. Jahrhunderts wurden zahlreiche Rosenkranzbruderschaften gegründet. Wie sehr diese Bruderschaften „wirksam“ wurden, zeigt sich aus dem folgenden Fragment einer bisher nicht feststellbaren Publikation:

„ . . . ist in Folge Einführung der Rosenkranzbruderschaft der allgemeine kirchliche Volksgesang durch den Rosenkranz verdrängt worden.“¹⁸

Etliche Jahre nach Einführung der Orgel in der Längenfelder Pfarrkirche wurde der Versuch gestartet, auch noch eine *Kirchenmusik* zu gründen. Es gelang dann im Jahre 1837. Dieses Jahr sieht heute die Musikkapelle Längenfeld als Gründungsjahr an.¹⁹ In dieser Zeit dürften viele Tiroler Musikkapellen entstanden sein.

Im Jahre 1837 wurden die Instrumente angeschafft. Der Gründung waren jahrelange, erbittert geführte Auseinandersetzungen vorausgegangen. Eine wichtige Rolle hatte dabei mein Ur-



Abb. 1 Musikantenpaar mit Drehleier und Dudelsack. 1573. Alexander Maisfelder aus Innsbruck, Fresko; Ötz, Gasthof Stern. Foto: G. Ammann, Innsbruck.

ururgroßvater Johann Stippler (1776 bis 1821) gespielt. Der dabei abgeschlossene Vertrag ist ein sehr wichtiges Dokument der musikalischen Kultur. Ziel der Kirchenmusik war es, eine „zweckdienliche Kirchenmusik zu errichten, von welcher auch bei feyerlichen Prozessionen und anderen Festlichkeiten Gebrauch gemacht werden solle.“²⁰

Das Repertoire der neuen Kirchenmusik kennen wir nicht, wohl aber sind die Namen der ersten Musikanten aufgeschrieben. Und vor allem sind die Instrumente aufgezählt:

„6 Hörner, 6 Klarinetten, 4 Trompeten,
1 kleine Trommel, 1 Posaune, 1 Triangel,
1 Türkischer Hut und 3 Violinen.“

Nachkommen der 1837 genannten Musikanten spielen noch heute in der Musikkapelle Längenfeld mit.

Daß von kirchlicher Seite der Volksgesang nicht gänzlich abgeschafft werden konnte, beweist ein Aufruf aus Brixen vom Jahre 1836:²¹

„Zur Einführung der Gleichheit im Volksgesang
beym Gottesdienste haben E. Hochfürstliche Gnaden
die Absicht, ein Volksgesangbuch herauszugeben.
Die Geistlichkeit wird demnach aufgefordert, die
dem Volke angenehmen und geeigneten Kirchenlieder
mit den Melodien zur Prüfung und Auswahl anher
zu senden.“

Der Ton dieses Aufrufes ist auffallend versöhnlich und rücksichtsvoll.

b) Gesang und Musik außerhalb der Kirche
– insbesondere von Winkeltänzen, Nachtschwärmerei und
Sittenverderbnis

Damit ist eines der düstersten Kapitel in der Tiroler Kulturgeschichte aufgeschlagen. Die Geschichte der Volksmusik außerhalb der Kirche im Oberinntal dokumentiert die rigorose, diktatorische Unterdrückung. Am Beispiel des Ötztales mag das besonders deutlich werden.

Während aus dem Paznauntal, dem Stanzertal, dem „oberen“ Gericht und dem Pitztal auf Grund der wirtschaftlichen Notlage Männer wie Kinder (letztere als „Schwabenkinder“)²² außer

Landes sich verdingen mußten, konnten die Öztaler dank ihrer recht passablen Einkünfte vor allem aus dem Flachsanbau im Tale bleiben. Die Wander- und Fremdarbeiter (auch mit dem Status „Sklaven“ zu bezeichnen) kamen in fremde Länder, hatten nach der Saison Geld, hatten unweigerlich einen freieren Geist. Den brachten sie auch in ihre Dörfer. Im Gegensatz dazu blieben die Öztaler zwischen den Wänden ihrer Hütten, zwischen Kirche, Unterweisung, Felsen und Beengtheit stecken. Umso leichter war es hier für eine strenge „Regierung“, rigoros vorzugehen.

Um 1800 gab es nach der mündlichen Überlieferung²³ zumindest auf abgelegenen, abgeschiedenen Berghöfen noch Tanzunterhaltungen. Ein Beispiel ist der über 1600 m hoch gelegene Larstig-Hof in der Gemeinde Umhausen.

1809 verordnete der damalige Oberkommandant von Tirol, Andreas Hofer, mit Rücksicht auf die Notlage im Lande:

„(1) es seyen von nun an weder in Städten, noch
auf dem Lande und zwar weder in Gasthäusern
und Schenken aller Art, noch selbst in Privat-
Häusern Tanzmusik und Bälle gestattet, den Fall
einer Hochzeit ausgenommen.“²⁴

Der Tiroler Superheld hat hier scharf verordnet. Er hat aber ausdrücklich den Tanz bei Hochzeiten erlaubt. Und was geschah zur gleichen Zeit im Ötztal?

Vorerst sei aber noch eine volksmusikalische Quelle zitiert, die fürs gesamte Oberinntal gilt:

1819: „gemäß k.k. kreisamtlichem Erlaß vom 23. 11. 1819
ergeht an das Dekanatamt Flauerling die Anfrage,
ob die höchsten Verordnungen eingehalten werden,
wonach die 'in der Fastenzeit nie zu bewilligen-
den und andere Lustbarkeiten erst nach geendigtem
nachmittägigem Gottesdienst eröffnet werden
dürfen'“²⁵

Das heißt: Lustbarkeiten, zu denen sicher auch der Tanz und das Musizieren zu rechnen sind, sind generell erlaubt. Und im Ötztal?

1820 wird aus dem Kreis Oberinnthal gemeldet, daß

„Winkeltänze in Privathäusern abgehalten werden.“

Laut Verordnung, erlassen am 14. 2. 1820 in Imst, sind in den Gemeinden *Aufseher* aufzustellen. Die Übertreter sind der Obrigkeit anzuzeigen.²⁶

Gab es im Ötztal diese Winkeltänze? Oder ist dort schon alles tot?

1825. Ötz am Eingang des Ötztales ist selbstverständlich auf Grund seiner Lage offener, toleranter. Von dort aber vermeldet der vorzüglich kritische Eduard von Badenfeld im Jahre 1825 im Tiroler Boten:

„Der Gipfel und die schönste Zierde fröhlicher Geselligkeit, Musik und Tanz, wird mit Bedauern im ganzen Oetzthale vermißt.“²⁷

(Diese Meldung steht im Bericht „Etwas über das Ötztal in Tirol und insbesondere über die dortige Märchen-Poesie“). In diesem Bericht finden sich noch viele wertvolle Hinweise, u. a. der folgende:

„Der einheimische Volksgesang ist im Oetzthale gänzlich im Verfall. Statt dessen haben die muntern leichten Zillerthaler Lieder hier, wie überhaupt im ganzen Tirol, Eingang gefunden. Indessen spricht sich der poetische lebenskräftige Sinn der Oetzthaler in einem andern, an die Wettgesänge der alten Bukoliker und die Improvisatori erinnernden heitern Volksbrauche aus. Zwei auf dem Felde, auf der Jagd, oder auf Spaziergängen mit ihren Schönen zusammen-treffende Burschen gerathen, am häufigsten jedoch an Sonntagnachmittagen in der Schenke, wenn der Brantwein schon im Oberstübchen spukt, in einen scherzhaf-ten Streit in gereimten, meistens vierzeiligen Strophen, welche aus dem Stegreife hergesagt werden, und größtentheils beißende Ausfälle auf den Gegner enthalten. Der letztere läßt den von schallendem Gelächter der Menge begleiteten Hieb natürlich nicht auf sich beruhen, sondern repliziert mit ebenso viel Schnelligkeit als Nachdruck, und unternimmt ruhig neue Ausfälle, welche der Gegner wieder muthig zurück schlägt. Diese scherzhaften Sangturniere – Spottliedeln oder Schnoderhacken genannt – sind sie stundenlang fortzu-führen im Stande, und würden wohl jeden Heroen der deutschen Poesie, der sich mit ihnen messen wollte, an Schnelligkeit und Ausdauer der Replik besiegen. (Anm. durch den Autor: man beachte bitte den folgen-den Satz!) Wir bedauern, keinem solchen Wettgesange beigewohnt zu haben. Daß diese geistigen Kämpfe mei-

stens in körperliche Balgerei ausarten, ist bei der Rüstigkeit und Rührigkeit des Oetzthalers leicht be-greiflich.“

Die Übertreibung ist handgreiflich. Dem Autor Badenfeld ist kaum Glauben zu schenken. Oder doch? Sicher ist, daß der Herr von Badenfeld keinem dieser Gesänge beigewohnt hat. Woher hat er den möglichen wahren Kern der Geschichte? Immerhin, es dürfte noch das Gstanzlsingen gegeben haben, den lebendigen Vierzeiler, ad hoc aus der Situation vorgegeben. Der Beleg ist also dennoch von Bedeutung.

Ca. 1825 (vielleicht schon einige Jahre früher):

Bei F. F. Kohl „Die Tiroler Bauernhochzeit. Sitten - Bräuche - Sprüche - Lieder und Tänze mit Singweisen“²⁸ finden wir auch einen Bericht über eine alte Umhausenerin, die wiederum Bezug nimmt auf ihre Eltern. Daraus kann rückgeschlossen werden, daß noch um 1810 ein eigener Hochzeitstanz in Umhausen üblich war oder üblich gewesen sein könnte. Übertragen in zeitgemäßes Schriftdeutsch (die Original-Textstelle ist in einem angenäherten Ötztalerisch, jedenfalls aber falsch geschrieben): „Mein Vater ist mit 86 Jahren gestorben und mit 84 Jahren hat er noch mit der Mutter, die 69 gewesen ist, uns Kindern den Hochzeitstanz vorgetanzt, den man früher getanzt hat. Aber zu unserer Zeit hat man nicht mehr dürfen. Gleich ist der Pfarrer ins Haus gekommen und hat das Tanzen einge-stellt.“

1826

fühlt sich ein anonym bleiben wollender Ötztaler verpflichtet, dem Eduard von Badenfeld gehörig entgegen zu schlagen. Der „Bothe für Tyrol“ bringt diese Entgegnung. Daraus nun das wichtigste, aufschlußreiche Zitat; umso bedeutsamer, weil es eine Selbstdarstellung ist:

„Überhaupt haben sich die Oetzthaler stets in dem Rufe eines biedereren, ihrer Religion sowohl als ihren Landesfürsten aufrichtig ergebenen, gut gesitteten Menschenschlag behauptet . . . Schlägereien und Nachtbesuche am Kammerfenster sind vielleicht nirgends seltener, als im Oetzthale, weil bei uns keine Tanzmusik stattfindet“.²⁹

1846

Nach jahrzehntelangen Streitigkeiten um die Kirchenmusik in Längenfeld wurde endlich in diesem Jahre ein Vertrag geschlos-

sen. Im diesbezüglichen Protokoll heißt es unter Punkt 1 und 2:

- (1) „der jeweilige Seelsorger ist erster Vorsteher des bestehenden Musikvereines . . .“
- (2) „die Instrumente sind sämtlich Eigenthum der Kirche. Welches Mitglied sich immer ein Musikinstrument ankauft, behält, solange es im Verbande bleibt, das erste Benützungsrecht.
Dadurch soll verhindert werden, daß die Instrumente in Privat-Häuser gebracht, zum sittenverderblichen Mißbrauche dienen.“³⁰

1847

Die Geistlichkeit von Längenfeld stellt Überlegungen an, wie am vielbesuchten Wallfahrtsort Gries im Sulztal an starken Besuchstagen die Moral gewahrt werden könne, weil ja die Leute eng beisammen stehen, Weibs- und Mannsbilder . . .

„eben, weil ein Überlaufstag ist, gesellen sich zu guten Wallfahrtern, auch nicht wenige übl unterrichtete, schlecht erzogene, im Glauben schwache, im Dienst Gottes kalte, von unlöblichen Absichten geleitete und andere dergleichen Leute verschiedenen Geschlechts, mitunter auch Holdschafterpaare, brauchshalber, Gespanschaftshalber, fürwitzhalber und kurzweilhalber hinzu, in der viel zu kleinen Wallfahrtskirche stehen nun Manns- und Weibspersonen, verliebte Bekanntschaftspaare untereinander wie eine dichte Schafherde zusammengepfercht herum. Da erfolgt Drängen, Anlächeln, Liebäugeln und vielerlei Andachtsstörungen.“³¹

Noch präziser und energischer wird der Verfasser (der Kurat von Längenfeld):

„so finden sich auch unter einer Menge von Wallfahrtern nicht wenige solche, welche ihre Wallfahrt aus unlöblichen Absichten antreten, und ihren bösen Gewohnheiten fröhnen. Sie wallfahrten z. B. blos brauchshalber, weil es an Überlaufstagen viele andere thun, gleichfalls gespannschaftshalber oder unterhaltungshalber oder aus Vorwitz, um allerlei Orte, Kleidertrachten, hübsche Madlen- und Bubengesichter zu sehen, kurzweilige Heimgarten mit dem anderen Geschlecht zu halten, Bekanntschaften zu erobern oder festzuhalten, mit ungleichem Geschlechte zu zechen, sich abseits vom Wege zu verschliefen und der schändlichen

Liebe abzuwarten, in fremden Schankhäusern ungestörter als daheim bey lustiger Gesellschaft dem Trunke, Spiele, und Liebschaft pflegen zu können, der strengen Aufsicht seiner Eltern, Vorgesetzten, oder Befreundten dahin zu entfliehen; ja vielleicht auch mit dem hl. Sakrament der Buße den Scherz zu treiben.“

Die ganze Moralpredigt, ein deutlicher Ausdruck des engstirnigen Moralverhaltens der Kirche dieser Zeit, hätte einen krönenden Schluß haben müssen. Aber an den Tanz, das zu dieser Zeit meistverachtete und von der Kirche geächtete „Laster“, mußte der Kurat nicht denken: es gab ihn also offenbar wirklich nicht. Wenn es auch nur die Spur eines Tanzes gegeben hätte, die „Überlegungen“ hätten dort gipfeln müssen. Die zusammenfassende Moralpaukereie endet mit einem Lied(!), einem

„sehr alten zwar dem Metrum nach übl gerathnen, jedoch manche Wahrheit enthaltenden Kirchfärter Liedes, auf jene Tage wo bey großen Volks Ueberlauf, manche Mißbräuche vorkamen.“³²

1. O Himmelskönigin
Große Fürsprecherin
Sehr viele Kirchfarth Leut
Bitten dich heut:
Mutter o hülf uns doch
durch deine Fürbitt noch
Am hohen Gnadenthron
Bey deinem Sohn
2. Ja liebe Kirchfarth leut
Zur Hülf bin ich bereit
doch eure Kirchfarth soll
Geschehen wohl
Bey euren Kirchfarthgehn
Sollen niemals geschehn
Gewisse Missbräuche
die ich verschmäh
3. Andacht soll nur allein
das Ziel und Ende seyn
Warum ihr gehet fort
zum Kirchfarth Ort
Der ganze Weg hierher

- Das Hiersein noch vielmehr
So wie der Weg nach Heim
soll heilig seyn.
4. Aber viele junge Leut
suchen Gelegenheit
Aufsicht der Aeltern
zu hintergehn
Daher sie Kirchfahrten
Mitsam verabreden
Zu der Zusammenkunft
Aus Unvernunft.
5. Es wird gebuhlt gezecht
mit dem ungleichen Geschlecht
Kirchfarth ist nur Vorwand
zum Sündenstand
Am Tag der Beichte schon
und der Communion
fällt manches Holdschaftspar
in Todsünd gar
6. Gleichwie einst Judas schon
Verriethe meinen Sohn
mit dem verstellten Kuß
Und falschem Gruß
So machen es anheut
Schlimme Kirchfärther Leut
Bey dem vorgeblichen
Kirchfärthen gehn.
7. Sünder glaubt nicht dabey
daß ich gleichgültig sey
Zu euren Mißbräuchen
Beym Kirchfarth gehn
Eure Gräultaten ach
Schreyen zu Gott um Rach
Ich Mutter Gottes bin
Eur Klägerin.
8. Manche zwar gehn von Haus
Einzig aufs Bethen aus
doch beym Gebet ist nicht
Ihr Haupt Absicht
Zu suchen Gottes Reich
Vor allen Dingen gleich
- Und sein Gerechtigkeit
Zu jeder Zeit.
9. Um zeitlich Gut und Geld
Und Glück auf dieser Welt
Und Hül in Leibes Noth
Bitten sie Gott
Aber um Flucht der Sünd
Und was zum Heile dient
So Ihre Seel betrifft
bitten sie nicht
10. Es mangelt bey der Beicht
Reue und Vorsatz leicht
Weil man die Gelegenheit
Nie ganz vermeidt
Und die Gewohnheiten
Nie ganz will ausreuten
So wird was mich betrübt
Gotts-Raub verübt.
11. Derley Kirchfärther muß
Ich sehen mit Verdruß
Da sie zu meinem Spott
Erzörnen Gott
Wollt ihr Kirchfärther seyn
So stellt die Mißbräuch ein
Ich Mutter Gottes bitt
sonst für euch nit.
12. Mutter o bitte für
denn wir versprechen dir
Künftig auf Kirchfarthen
Nichts zu begehn
Was dir o Jungfrau rein
Könnte mißfällig seyn
Ja jede Kirchfarth soll
geschehen wohl.
13. Wenn ihr nun Büßer seydt
Nur Guts zu thun bereit.
Ich eure Zuflucht bin
und Helferin.
Faßt daher guten Muth
Und betet zu mir gut
So bitt ich auch für euch
Im Himmelreich.³²

1848

Über die Hintergründe zur Gründung der Kirchenmusik in Längenfeld heißt es in der Consistorial-Ordnung u. a.:

„Diese wirkt der lärmenden Produktionen wegen oft nicht erbauend, wegen nächtlicher Proben verderblich, Kirchenmusiker werden nicht selten Spielleute, in kleinen Orten wegen Mangel an Dilettanten unhaltbar, so daß einfacher Kirchengesang mit Orgelbegleitung mehr empfohlen wird:

Daher wird verordnet:

1. Individuen, die unsittlich oder ihre Kunst zu Tanz-Musik mißbrauchen, sind auszuschließen.
2. Produktionen von Musikstücken seyen kirchlich.
3. Die Instrumente dürfen ohne besondere seelsorgliche Erlaubnis zu anderen Zwecken nie gebraucht werden und sie müssen in der Kirche aufbewahrt werden.
4. Die Musik-Proben haben bey Tage statt zu finden.
5. Soll selbe unterdrückt werden, sobald Unordnungen und Zwiespalt entsteht.“³³

1849

Erfolgsmeldung aus Umhausen! In diesem Jahre starb der alte Kurat Alois Kößler. Ihm wird nachgesagt, er habe „durch seltene Pastoralweisheit binnen einem Jahrzehnt tief eingewurzelte üble Gewohnheiten beseitigt.

... Wie oft und wie feurig wird doch gegen Tänze, gegen das wilde Nachtschwärmen, gegen die rohen Expectorationen der physischen Kräfte, die an vielen Orten zur bäuerlichen Sitte geworden sind, gedonnert und geeifert! – und es bleibt beim Alten. Als der Kurat Kößler die Augen schloß, war das *Tanzen in seiner ganzen Gemeinde Theils verlernt, Theils nie gekannt*.“³⁴

1851

Neuerliche Erfolgsmeldung! Diesmal aber wieder aus Längenfeld. Und zwar ist diese Meldung für das ganze Tal gültig. Der Kurat Staudacher vermerkt am Rande seines Entwurfes für die Gründung der Weiber-, Männer-, Jünglings- und Jungfrauenbünde (dieser Entwurf galt als Einreichung an die vorgesetzte kirchliche und weltliche Behörde – die Meldung hat also dop-

peldes Gewicht, weil sie stichhaltig und präzise sein mußte -):

„Im Oetzthale wird nie eine öffentliche Tanzmusik gehalten; desto mehr kann und soll es verbothen sein einer Jungfrau sich in Winkeltänzen zu verlustigen.“³⁵

1852

Freiherr Ritter von Alpenburg (Pseudonym für Mahlschedl), Lyriker von nicht gerade großer Qualität³⁶, verfaßte auch Berichte über seine Reisen. Im Jahre 1852 verschlug es ihn ins Ötztal. Aus Sölden berichtet er:

„Um auch einen Blick auf die Lebensweise der Söldener zu werfen, sei bemerkt, daß Zitherklänge und Tanzen hier ganz unbekannte Dinge sind.

Tonzn ischt kindisch, tonzn tüt man nücht, wenn man gscheide ischt! (Zitat auf die richtige Schreibweise des Dialektes angeglichen) So sagt Jung und Alt. Dafür aber sind die Leute Tag und Nacht bei der Arbeit und führen einen frommen, außerbaulichen Wandel.“³⁷

Was sich gerade in Sölden in den gut 120 Jahren seitdem verändert hat, wird später noch kurz angedeutet. Das rigorose Vorgehen mußte jedenfalls umkippen.

1863

Es ist erfreulich, daß es aus dieser Zeit so viele Berichte gerade aus dem Ötztal gibt. Durchwegs berufe ich mich auf Quellen, die sonst kaum in der volkskundlichen Literatur aufscheinen. Die Reiseliteratur, die mächtig anschwellende Literatur über die damals in Mode geratenen Berge, die Berichte von Erstbesteigungen und die abenteuerlichen Bergerlebnisse standen im Vordergrund. Hie und da einmal taten die Alpenwanderer auch einen Blick auf die Menschen der Täler, durch die sie wandern mußten.

Ein gründlicher, kritischer, wacher Kopf war der Geologe und Schriftsteller Adolf Pichler. Bei einer Reise durchs Ötztal fiel auch ihm ein Phänomen auf: es gibt weder Volkslied, Volkstanz noch Volksmusik. Pichler entwickelt ein unvergleichlich düsteres Bild, sicher aus eigenem Erleben bei einer Ötztaler Hochzeit:

„Hier sei nur eines sonderbaren Brauches gedacht, der sich im Ötztal eingenistet hat. In anderen Gegenden versammeln sich der Braut zu Ehren ihre Verwandten und Gespielinnen, begleiten sie in

festlichem Schmucke zur Kirche, meistens schließt die Feierlichkeit abends mit einem Tänzchen.

Anders hier.

Da darf kein weiblicher Verwandter, weder jung noch alt, nicht einmal Mutter oder Schwester, bei der Trauung erscheinen noch weniger beim Mahle. *Von einem Tanz ist keine Rede.* Man ergibt sich dem stummen Fraße.

Dafür kann der Bräutigam Geistliche einladen, soviel er will, sie helfen das Mahl verzehren und erhalten beim Abschied noch ein kleines Geschenk. Die Größe und Würde einer Hochzeit hängt von der Anzahl dieser Gäste ab.³⁸

Noch einmal sei Adolf Pichler zitiert. Im Kapitel „Die Tiroler Schützen“ im Band „Wanderbilder“³⁹ gibt er eine interessante Darstellung der musikalischen Darbietungen in Tirol. Im Vergleich zum Ötztal ist die Schilderung sehr wichtig, aber auch wegen der Hinweise auf den in Tirol aufkommenden Folklorismus. Schon in der Zeit des beginnenden Tourismus waren die Tiroler flink zur Stelle, wenn es galt, mit einheimischer Kulturdarbietung noch ein paar Gulden mehr den Säcken der Gäste entlocken zu können. Moralische Bedenken traten angesichts des lockenden Geldes in den Hintergrund – immer weiter und mehr.

„Wer hätte nicht schon die Lieder der Tiroler Sänger gehört, sei es nun auf einem Jahrmarkt in schmutziger Bude oder im glänzend erleuchteten Konzertsaal?

... Man kann sie freilich nebst mancher andern erlogenen Gemütlichkeit in den Wirtshäusern des Zillerthales hören, da sind aber im Dorfe auf Kosten des Fremden ein Paar Vögel künstlich abgerichtet, die sie komödiantisch aufgezupft für Geld zum Besten geben.

Das Volk in Tirol singt wenig mehr: wenn die Leute ins Schuldbüchlein schauen, vergeht ihnen die Lust dazu; an manchen Orten hat man wohl gar die Zithern als Werkzeuge teuflischer Lust zerschlagen. Freilich hört man niemand da ein Schnaderhüpfl zu Ehren eines sauberen Dirndls oder auch zu Unehren von Menschen und Ständen ... jene sogenannten Nationalgesänge wissen viel von Gamsen, lustigen Sennerinnen und kühnen Jägern.“

1871

In Berlin erschienen die „Schilderungen“ der „Berg-, Thal und Gletscherfahrten im Gebiet der Ötztaler Ferner“ vom Alpinisten Dr. G. Holzmüller. Im letzten Teil seiner Schilderungen gedenkt er noch kurz der Menschen. Er sieht sie „kräftig gebaut“, „fromm und schweigsam“:

„von musikalischen Neigungen nimmt man wenig wahr.“⁴⁰

1878

Einer der zuverlässigsten Gewährsleute neben Adolf Pichler und Ludwig Steub ist der Meraner Arzt Tappeiner. In seinen „ethnologischen und anthropologischen Aufzeichnungen über die Bewohner des hinteren Oetzthales und des Schnalserthales“⁴¹ finden wir zum ersten Mal nach kurzer Zeit wieder erfreulichere Töne; aber bei genauerer Analyse bleibt vom musikausübenden Ötztaler kaum mehr etwas übrig.

„Alle drei Gemeinden des hinteren Oetzthales⁴² üben sehr gern das Jodeln, von Musikinstrumenten kennen sie nur die Mundharmonika und spielen sie Sonntags bei den seltenen Tänzen. Die Zither ist fast ganz unbekannt.“

Dazu muß man sagen, daß die Musik nicht von Ötztälern selbst, sondern von Männern aus den südlichen Tälern, aus dem Schnalstal und hauptsächlich aus dem Passeiertal, gemacht wurde. Passeierer waren immer schon wesentlich musikfreudiger. Die Schnalser sind ähnlich wie die Ötztaler. Im Ötztal arbeiteten bis 1914 mehrere Dutzend Saisonarbeiter aus Südtirol, hauptsächlich als Mäher in Vent und Gurgl, aber auch sonst in der Landwirtschaft. Bis in die Gegenwart arbeiten Pseirer in Landwirtschaften und Hotelbetrieben vornehmlich in Vent und Gurgl. Auf dem Timmelsjoch und auf anderen Almen spielten Pseirer zum Tanz auf. Ich bezweifle, ob Tappeiner je eines der beschriebenen Sonntagsfeste mitgemacht hat und ob er je einen Bewohner von Sölden, Gurgl oder Vent jodeln hörte.

1878

In Gera erscheint die Zeitschrift „Der Alpenfreund – Blätter zur Verbreitung von Alpenkunde unter Jung und Alt in populären und unterhaltenden Schilderungen aus dem Gesamtgebiet der Alpenwelt mit praktischen Winken zur genußvollen Bereisung derselben. In Verbindung mit hervorragenden Alpenkennern herausgegeben von Dr. Ed. Amthor.“ Darin veröffentlichte

1878 Adolf Pichler den Bericht „Im Oetzthale“ und weiß auch etwas über Volksmusik, Folklore und Folklorismus-Abstinenz:

„Dem Touristen gegenüber enthält sich der Oetzthaler jeder Zudringlichkeit, ja er scheint fast übellaunig, ihn kümmert es nicht, wer aus- oder eingeht, hat doch nur der Wirth den Vortheil davon. Daher ist auch für den Komfort nicht überall vorgesorgt. Vergebens spitzt der Berliner Gensjäger die Ohren, er hört kein Schnaderhüpfl, kein lustiger Tirolerbub macht ihm einen Jux vor, den er nachträglich bezahlen soll.“⁴³

Wenige Jahre später ist es bereits anders. Hundert Jahre später stecken die Leute in der totalen Massentourismus-Anbiederung und sind einer blindwütigen Folklorismus-Prostitution verfallen.

Mehr Touristen kommen ins Tal. Und diese Touristen wollen nicht nur die Landschaft erleben, sondern auch die Menschen mit ihrer Kultur. Die englische Reiseliteratur, die immer schon sehr stark auch die merkwürdigen Sitten der Älpler berücksichtigt und heroisiert hatte, war beispielgebend für den frühen Tourismus. Was früher englische Reiseschriftsteller an bauerlichen Festen, Fingerhackeln, Raufen, Singen und Jodeln gelobt hatten, das mußten jetzt die zahlreich ins Land kommenden Touristen erleben. Wo es den erwarteten Folklorismus nicht gab, mußte er gemacht werden. Ums Geld mußte präsentiert werden. Deswegen tauchen auch schon in den ersten Prospekten und örtlichen Reise- und Wanderführern Hinweise auf folkloristische Veranstaltungen auf – auch im Ötztal.

1891

wird in einem Wegweiser und Wanderführer durch Längenfeld die „Fronleichnamsprozession als Attraktion mit vielen feschen Burschen in Tracht“ angepriesen.⁴⁴

1903

wird im ersten Talprospekt eine Anzahl von Gruppen genannt, die offenbar ausschließlich dem Geschäft zu dienen hatten und auch deswegen gegründet wurden, z. B.

„Ortssängergesellschaften“ in Ötz,

„Gesangsvereine“ und Konzerte in Umhausen und Längenfeld,

schließlich der

„Nationalgesang“ in Sölden.⁴⁵

Ca. 1920

spielt in Längenfeld eine auf folkloristische Bedürfnisse abgestimmte Gruppe in der Besetzung:

2 Gitarren

2 Zithern

1 Fotzhobel

1 Baßgeige.

Dazu hatte der „Schieber“ Franz noch ein Schellenspiel gebastelt⁴⁶.

Unterstützt wurde diese Gruppe noch durch Schuhplattler, die von einem Passeier eingelernt worden waren. Alle zusammen wurden sie oft nach Sölden geholt, wo immer schon der finanzkräftigere Teil saß, wo immer schon mehr los war.

1928

war es aber den Mitgliedern der Jungfrauenkongregation immer noch strengstens verboten:

Radfahren

Rodeln

Tanzen.

Wer aber von den Mädchen des Ortes ins Dorfleben integriert sein wollte und auch Aussicht auf eine standesgemäße Eheschließung haben wollte, mußte sich dem Befehl des Pfarrers Danner beugen. Wer beim Radfahren, Rodeln oder gar beim Tanzen angetroffen wurde, mußte mit dem Ausschluß aus der Kongregation rechnen.⁴⁷

In dieser Zeit war es bereits möglich geworden, daß in den Gasthäusern Tanzveranstaltungen abgehalten wurden.

1936

bekannt der auf dem Burgstein oberhalb von Längenfeld lebende Schriftsteller Hans Schönfeld:

„das winterliche Ötztal kennt weder Tanzfestlichkeiten noch Mummenschanz . . .“.⁴⁸

1974

Seit der Schilderung von Adolf Pichler sind fast hundert Jahre vergangen. Damals, so hieß es, habe sich der Ötztaler dem Tou-

risten gegenüber jeder Zudringlichkeit enthalten. Der „playboy“ untersucht einige Schizentren der Alpen und hat für Sölden im Ötztal eine sehr deftige Charakteristik auf Lager:

„Sölden. Exclusive Hotels in Hochsölden, Nachtleben in Obergurgl und Hochgurgl. Einheimische zugänglich. In unerwartet hartnäckigen Fällen Jagertee bestellen (Rotwein, Rum, Obstler, Zimt und Kräuter, sehr heiß). Viele Schneewitwen, auch jüngere, bei denen der Ehemann nur zum Wochenende auftaucht. Anfreunden mit einheimischen Skilehrern; die sind meist überbeschäftigt und geben gerne ab.“⁴⁹

Seit ca. 1966

sind Ötztaler Folkloregruppen ins Schallplattengeschäft eingestiegen: Die „Ötztaler Schillehrer“ brachten den „Ötztaler Schilwalzer“ und „Im Tal meiner Heimat“ heraus.⁵⁰ Das waren meines Wissens die ersten. Aber schon damit war vorgezeichnet, daß die ansonsten schon mindere Heimatabend-Qualität und Schnulzenproduktion, wie sie in Tirol und im Alpenraum dargeboten wird, im Ötztal noch weit unterboten wird. Mit den singenden Geschwistern Anni und Christian Fiegl,⁵¹ dem Ötztaler Jodlsepp⁵², vor allem aber mit den beiden Schwestern Karla und Paula⁵³ waren Tiefpunkte an Geschmacklosigkeit, Oberflächlichkeit, Banalität und Entgleisung erreicht. Von da könnte es

eigentlich nur mehr stufenweise aufwärts gehen. Vor einiger Zeit haben wir das gesamte Repertoire eines volkstümlichen Unterhaltungsabends aufgenommen. Nachdem in den Gesprächen die Akteure ihre schnulzigen, verlogenen Darbietungen als „echte“ Volkskultur verstanden wissen wollten und weil schließlich auch noch der Pfarrer diese Machwerke als durchaus gute Volksmusik verteidigte, erscheint mir das Dargebotene durchaus repräsentativ.⁵⁴

Auf die durchaus positive Rolle der Musikkapellen und der neu gegründeten Musikschulen einzugehen, würde sicher einen eigenen Beitrag erfordern. Ich erwarte mir, wenn die Leute neben dem technischen Können auch noch eine einfühlsame Geschmacksbildung erfahren (wo und durch wen?), daß es nie wieder zu so einer abgründigen Abscheu gegen Tanz und Musik kommen möge. „Tanzen tut man nicht. Tanzen ist kindisch.“ Gilt das immer noch?

Einem eigenen Gedicht in Ötztaler Mundart möchte ich zum Schluß noch ein erschütterndes Zitat gegenüberstellen, das dem mehrfach erwähnten Eduard von Badenfeld entnommen ist:

„Dieser eingepflanzte Abscheu gegen die vorgeblich unheilige Musik ist so groß, daß ein Bursche sich des Heldenstückes, einem durchwandernden Musikanten seine Fidel zerschlagen zu haben, als eines verübten frommen Werkes rühmte.“⁵⁵

Abb. 2 Bauerntanz in Tirol. Mitte 19. Jahrhundert. Bleistiftzeichnung (183 × 173 cm); Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. 07.



hans haid

dorfmusikant

vön wolde hea

kimmet ar

zeweege

mit a weag muusig

an falde

di muusig

asn wolde

kimmet gahe

ge darfe

weit weck

pallet

a hintle

deet vön wolde

kimmet ar

mir ar geigen

an puggl

di muusig

in meir kuchen

naale tonzet

mitn neene

gahe gahe

gahe vön darfe

gen ondrn

kloan darfe

weit weck . . .

a weag muusig bleibet zrugge . . .

ANMERKUNGEN

- ¹ Ludwig Steub, Drei Sommer in Tirol, Stuttgart 1871 (Originalausgabe), München 3, 1895, S. 337.
- ² J. Zangerl, vgl. das Zitat S. 337 – siehe Anm. 1.
Von Dr. Joseph Zangerl, k. k. Hofarzt in Wien, stammt ein Manuskript „Geschichtliche Sammlung“, das in den Jahren 1840 und 1841 geschrieben wurde und Steub vorlag.
- ³ Wie Anm. 1, S. 353.
- ⁴ Wie Anm. 1, S. 353.
- ⁵ Galerie Elefant, 6500 Landeck, Malserstraße. Vgl. darüber: „Das Fenster“ Nr. 19.
- ⁶ Hans Haid im Prolog zur Eröffnung einer Ausstellung der Galerie Elefant im Kongreßhaus in Innsbruck im Juni 1977; vgl. Tiroler Tageszeitung vom 4. Juni 1977 und „Kurier“ (Tirolausgabe) vom 5. Juni 1977 „Rettung nur durch ein paar ordentliche Spinner“.
- ⁷ Vgl. u. a. Friedrich Haider: Tiroler Brauch im Jahreslauf, Innsbruck, 1968 u. a.
- ⁸ Die lustigen Silberspitzler: Wirtin, schnell a Bier, Schallplatte Tyrolis, Stereo LP 82 12 74.
- ⁹ Ludwig v. Hörmann, Tiroler Volkstypen, Wien, 1877, S. 286.
- ¹⁰ Vgl. Gerlinde Haid, Zur Volksmusik des Ötztales – Das Käschtenbraterlied, in: Ötztaler Heimatverein, Mitteilungsblatt Nr. 14, Sept. 1973.
- ¹¹ Eine ausführliche Literaturverwertung über das Ötztal siehe die Unterlagen „Öztaliana“ im Archiv des Autors (vgl. die Dissertation „Das Brauchtum im Ötztal und seine Wandlung“, Wien 1974).
- ¹² Gerlinde Haid, div. in: „Mitteilungsblatt“ des Ötztaler Heimatvereines, Nr. 12, 14, 15.
- ¹³ Privatsammlung und Pfarrarchiv Längenfeld.
- ¹⁴ Chronik Alois Köfler, Umhausen.
- ¹⁵ Von Norbert Wallner mit ca. 1790 (?) datiert, im Privatbesitz in Vent.
- ¹⁶ Das Paar ist auf unzähligen Darstellungen vom Gasthof Stern in Ötz zu sehen. Eine Ausdeutung mit vergleichenden Studien wäre noch zu machen.
- ¹⁷ Laut Rechnungen im Pfarrarchiv Längenfeld.
- ¹⁸ Vielleicht ist der Ötztaler Johann Anton Schöpf der Autor.
- ¹⁹ 1937 wurde das 100-Jahr-Jubiläum feierlich begangen.
- ²⁰ Sammlung „Öztaliana“ im Besitz des Autors (Leihgabe an das Ötztaler Museum).
- ²¹ Pfarrarchiv Längenfeld.
- ²² Über das Los der „Schwabenkinder“ (der hauptsächlich in Schwaben arbeitenden Kinder) wurde viel geschrieben. Diese Art von Kinderarbeit war wahrscheinlich nur in einem wirtschaftlich so armen Gebiet wie dem Oberinntal denkbar.
- ²³ Nach einem Gewährsmann aus Umhausen (Aufzeichnung Sammlung Öztaliana).
- ²⁴ Verordnung vom 27. 9. 1809, Pfarrarchiv Längenfeld.
- ²⁵ Pfarrarchiv Längenfeld.
- ²⁶ Detto.
- ²⁷ Euard von Badenfeld, Etwas über das Oetzthal in Tirol und insbesondere über die dortige Märchen-Poesie, in: Der Kaiserlich Königlich privilegierte Bothe von und für Tirol und Voralberg vom 21. 11. 1825 – 19. 12. 1825.
- ²⁸ Franz Friedrich Kohl, Die Tiroler Bauernhochzeit – Sitten, Bräuche, Sprüche, Lieder und Tänze mit Singweisen. Wien 1908.
- ²⁹ Entgegnung eines Ötztales. Wie Anm. 27, Jahrgang 1828, Nr. 2 (darauf gab wieder Badenfeld eine Antwort, abgedruckt in Nr. 5/1828).
- ³⁰ Sammlung „Öztaliana“ und Pfarrarchiv Längenfeld.
- ³¹ Detto.
- ³² Detto; zu Anm. 30 – 32 vgl. Hans Haid: Kleine Kulturgeschichte einer Wallfahrt – Gries im Ötztal . . . , in: Tiroler Heimatblätter 2/1973.
- ³³ Pfarrarchiv Längenfeld.
- ³⁴ Josef Anton Schöpf, Das einundneunzigjährige Leben und Wirken des Frühmessers, vulgo Höflichkeitsprofessors Christian Falkner, Salzburg, Oberer, 1855.
- ³⁵ Pfarrarchiv Längenfeld.
- ³⁶ 1855 erschien in Innsbruck der Gedichtband „Die Alpenzither aus Tirol“.
- ³⁷ Johann Ritter von Alpenburg: Ins Oetzthal. In: Tirolische Monatsblätter, Band 1, 1858.
- ³⁸ Adolf Pichler: Kreuz und Quer, Streifzüge, Ausgabe München und Leipzig 1906, Band VII, S. 78 f.
- ³⁹ Detto, „Wanderbilder“, Band IX.
- ⁴⁰ G. Holzmüller: Berg-, Thal- und Gletscherfahrten im Gebiet der Oetzthaler Ferner, in: Zeitschrift für die ges. Naturwissenschaften, Berlin, 1871.
- ⁴¹ Franz Tappeiner: Einige ethnologische und anthropologische Aufzeichnungen über die Bewohner des hintersten Oetzthaales und des Schnalsertaales, in: Österr. Zeitschrift für Volkskunde, 1899.
- ⁴² Gemeint sind hier die Orte Sölden, Gurgl (mit Unter- und Obergurgl) sowie Vent mit Rofen; alle politisch zu Sölden gehörig.
- ⁴³ Adolf Pichler, Im Oetzthale, in: Der Alpenfreund . . . , Gera 1878.
- ⁴⁴ W. Walter, Wegweiser für die Sommergäste in Längenfeld, Innsbruck, 1891.
- ⁴⁵ Peter Paul Gstrein, Führer durch Längenfeld, Längenfeld 1903 und v. Zimmerer, Das Oetzthal, Innsbruck, o. J. (1903).

- ⁴⁶ Laut Gewährsperson Alois Reindl (siehe Sammlung Ötztaliana).
- ⁴⁷ Laut Gewährsperson Anna Maria Haid geb. Stippler, ebda.
- ⁴⁸ Hans Schönfeld, Die Ötztaler – eine volkstümliche Studie, in: Festschrift AV-Sektion Leipzig 1907 – 1932, Selbstverlag, 1932.
- ⁴⁹ Playboy, Dezember 1974.
- ⁵⁰ Schallplatte Alpenklang, HH 15.
- ⁵¹ Schallplatte „Vergiß mein schönes Ötztal nicht.“ und „Ich liebe Dich mein Sölden“, Tyrolia, SH 21967.
- ⁵² Schallplatte „Jodlsepp“ und „Ötztaler Bergsteigerlied“, Alpenklang, Biem 16.
- ⁵³ U. a. Schallplatte „Wirtin, schnell a Bier“ Tyrolis, LP 82 12 74; vgl. auch die LP „Ötztaler Spezialitäten“, Koch-records, LP 01 20092.
- ⁵⁴ Dokumentiert in der Sammlung „Ötztaliana“.
- ⁵⁵ Eduard von *Badenfeld*, siehe Anmerkung 27.

„Alpenszene“ und „Ländliches Charakterbild“ im kompositorischen Schaffen des Münchner Hofmusikdirektors Ignaz Lachner

I. ALPENLÄNDISCHE IDYLLE IN DICHTUNG UND MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS

Auf dem Nährboden altpäuerlicher Spielfreudigkeit entwickelte sich in den süddeutschen Alpenländern aus den geistlichen Spielen des Mittelalters und dem Barocktheater der Jesuiten eine eigene Bauernbühne. Das Volksschauspiel erfreute sich seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ständiger Beliebtheit, auch z. B. mit der Wiener Stegreifkomödie.¹ *„In der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog sich bei Malern und Dichtern ein merklicher Ruck zum ländlichen Volkstum. Von Jakob Grimm angeregt entstanden Sammlungen landschaftlicher Sagen und Märchen von Panzer 1848 und 1853 für Bayern, von I. V. Zingerle 1859 für Tirol, von J. Schönwerth 1850 für die Oberpfalz. Lentner (+ 1852) durchstreifte sechs Jahre lang im Auftrag des Königs Max II. ‚Altbayern von Füssen bis Furth im Böhmerwalde, von Rain bis Schellenberg am Watzmann‘, um Stoff für die ‚Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern‘ (Bavaria) zu sammeln². . . . Ehe Auerbach die Dorfnovelle ‚entdeckte‘, schrieb er 1851 seine ‚Geschichten aus den Bergen‘; A. Schosser hinterließ seine ‚Naturbilder aus dem Leben der Gebirgsbewohner des Traunviertels‘ (1850); J. Rank veröffentlichte 1843 Erzählungen aus dem Böhmerwald. Steub gab 1846 in ‚Drei Sommer in Tirol‘ prächtige Bilder von Land und Leuten.“³ Wurde einst der Bauer und Mensch vom Land als einfältiges Wesen verspottet, fühlte man sich im 19. Jahrhundert selbst zum natürlichen Landleben hingezogen.⁴ Die Schwärme-*

rei von der *„reizenden Gegend am Fuß einer Alpe“*⁵ erfaßte auf einmal alle Schichten der Bevölkerung. Jedermann versank in sehnsüchtige Vorstellungen von einem unbeschwerten Dasein, das der ländlichen und besonders der alpenländischen Bevölkerung scheinbar vergönnt war. Ob dramatisierter Dorfroman (z. B. von Salomon Mosenthal), bäuerliches Drama (z. B. von Ludwig Anzengruber) oder ländliches bzw. alpenländisches Singspiel (z. B. von Alexander Baumann, Johann Gabriel Seidl)⁶: die eben diesen Dichtungen eigene Alpenromantik fand in dem zu dieser Zeit ganz alles Älplerische verklärenden Publikum höchsten Anklang.⁷ Nahmen die Bauernkomödien mitunter wunderliche Formen an, der poetische Grundgedanke blieb stets erhalten⁸ und riß die Bevölkerung über mehrere Jahrzehnte zum vorbehaltlosen Beifall hin. Ludwig Steub, aus dem Kreis um König Max II., schilderte in seinen *„Wanderungen im bayerischen Gebirge“*⁹ eindrucksvoll die beinahe epidemieähnliche, zuvorderst nationell betonte Welle in Dichtung und Musik, die damals u. a. vor allem das Bayernland überschwemmte: *„Ein wahrer Sturm von Alpenhaftigkeit ging einmal in den dreißiger Jahren über München hin. Die Schnaderhüpfel waren plötzlich Mode geworden. Die ganze junge Welt, Jünglinge und Mädchen, sammelten, sangen, verbreiteten sie . . . , die Zeichner illustrierten die Liedchen, die Musikmeister setzten die lieblichsten Walzer nach dem ‚Lauterbacher‘ und nach dem ‚schönen Schweizerbuben‘, Tänze, die ich gerne wieder einmal hören möchte; kurz, man war übergelukkig, in diesen unversiegbaren Born des Volkslebens hinabsteigen zu können – aber mit einem Male war die Manie auch wieder vorüber und sie ist jetzt eben so vergessen, wie so vieles Andere, was die Zeiten*

gebracht und genommen haben.“¹⁰ Bauern und Senner gehörten in Bayern, wo es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch keine einzige Großstadt gab, nicht nur zu den am weitesten verbreiteten Berufsständen, sondern sie vermochten das Denken und Handeln bis in die oberen Gesellschaftsschichten hinauf zu lenken.¹¹

Besonders die bayerischen Alpen wurden allorts als zauberhaftes Juwel gepriesen.¹² Die Porzellanmalerei des 19. Jahrhunderts bevorzugte alpenländische Motive; die Volksliedsammlung begann einen Schwerpunkt auf die alpenländische Szenerie des Alm- und Schützenlebens zu setzen.¹³ Tirol wie Bayern feierte durch den „Export“ von Nationalsängern und Oberlandlerkapellen in alle Welt berauschende Erfolge.¹⁴ Neue Theaterstücke boten ein weitgehend idealisiertes Bild vom Tiroler, ja vom Älpler schlechthin, das sich von der Wirklichkeit immer mehr entfernte. Die weltweit reisenden Tiroler Sänger wehrten sich nicht gegen die falschen Vorstellungen, die das Publikum in sich hegte. Sie trugen selbst mit bei zu der um sich greifenden Verballhornung, indem sie neben „heimischen“ Gesängen „wienersch-tirolische Theaterlieder“ und „viele ähnliche alpin klingende Nachschöpfungen“¹⁵, die die bodenständigen Lieder überdeckten, zum Besten gaben. Dichtung, Musik und Malerei legten das einstmals so begehrte fremdländische Flair ab und betonten nachdrücklich das Urtümliche, auf den Kern des eigenen Landes Verweisende. Volksdichtung und Volksmusik wurden nun als „getreue Repräsentantin der Denkungs- und Ausdrucksweise des Volkes“ gesehen¹⁶, vereinzelt jedoch schon ihre sich bereits abzeichnenden negativen Auswüchse. Aber niemand wollte auf sie verzichten, weder Produzenten, Konsumenten noch Kritiker der Künste. Gemeinsam klammerten sie sich an das häufig nur Vorgespielte und suchten auch nach einer Rechtfertigung: „Jetzt, wo wir uns von dem Fremdländischen in der Kunst so weit schon emancipirt haben, daß unser Blick nicht ausschließend außer den Gränzen des deutschen Vaterlandes schweift, wenn es sich um salonfähige Musik handelt, jetzt, wo man wenigstens anfängt zu begreifen, daß einheimische Talente und Kunstschöpfungen gar wohl mit dem Auslande in die Schranken treten dürfen, jetzt, wo man sich nicht nur der nationalen, sondern sogar der provincialen Dichter und Dichtungen nicht mehr schämt und einige derselben bis zu einem gewissen Grade sogar modern geworden sind, jetzt

dürften einige wohlgemeinte Worte über die Musik, welche immer im Gefolge der Poesie erscheint, wohl am Platze sein . . . Es ist daher ganz natürlich, daß sich der österreichische Dialekt-dichter über kurz oder lang bei uns¹⁷ Bahn brechen mußte und daß, nachdem dies einmal geschehen, die Musik nicht lange zögern konnte, ihrer Schwester Poesie nachzufolgen. Beides ist nun geschehen. Österreichische Dichter . . . sind mit ihren Gedichten in die Salons, und die Musik dazu sogar bis in die Konzertsäle gedrungen.“¹⁸ Freilich wurden daneben einige Stimmen in der Öffentlichkeit laut, die der vertonten Volkspoesie im Konzertsaal keinen Platz einräumen wollten. Doch das Dagegenhalten, was sich inzwischen sonst schon alles einschließlich der zahllosen Salonstücke dort eingeschlichen hatte, besänftigte die wenigen zweifelnden Gemüter: „ . . . So können wir das einfache, zu unserm Gemüthe und Herzen sprechende österreich'sche Liedchen gar wohl und um so mehr gefallen lassen, da es die wohlthätigsten Abwechslungs- und Ruhepunkte für die ohrenbetäubende Virtuosität ist . . . Wenn schon nicht im Interesse der Kunst, so doch der Nationalität, die sich für immer in ihrer liebenswürdigen Eigenthümlichkeit bewahren möge, wäre es wünschenswerth, daß der Volksgesang cultivirt werde“, er solle wie eine „exotische Pflanze in dem musikalischen Treibhaus, genannt Konzertsaal, wachsen und gedeihen.“¹⁹

Der hier für Österreich ausgesprochene Sachverhalt traf in ähnlicher Weise auf Bayern zu. Die Alpen stellten, unabhängig von politischen Grenzlinien, eine eigene Kulturlandschaft dar, in der sich eine enge Verbundenheit von Land und Leuten in der genuinen Alpenmusik niederschlug. Einwirkungen von außen, einsetzender Fremdenverkehr, Industrialisierung bedingten den Umschwung der Alpenmusik vom primären Mitleben mit der Natur zu ihrer bloßen Betrachtung. Die Ungekünstelt-heit, die romantische Strömungen dem Alpen anhefteten, zeigte ihren Ausdruck in den (noch nirgends auch nur annähernd komplett zusammengetragenen) Kompositionen im „Volkston“, die nicht mehr überliefertes Volksgut, sondern neu Geschaffenes, nach Möglichkeit in Anlehnung an Althergebrachtes, zum Inhalt haben.²⁰

Etlichen Komponisten war zu verschiedenen Zeiten eine ausgeprägte Empfänglichkeit für Eindrücke von Naturphänomenen und bestimmten Landschaften, nicht zuletzt der Alpen, eigen.

Die Einwirkung z. B. gebirgiger Gegenden auf das Schaffen von Musikwerken unterschiedlichster Gattungen, vom simplen Lied mit Klavierbegleitung bis hin zu Symphonik und Musiktheater, gälte es einmal systematisch aufzuzeigen. Auffallend erscheint, daß sehr häufig gerade von weniger bedeutenden Komponisten Werke mit Bezug auf Alpenländisches geschrieben wurden, die mit der erwähnten Mode des 19. Jahrhunderts kamen und gingen. Man hat allerdings hier *„mancherlei Flaues und Oberflächliches gezeitigt, und solch tendenziöse Art von alpinen Musik ist von einem gewissen Salonfirnis nur selten freigeblieben.“*²¹

Von den Liedern Franz Schuberts und Robert Schumanns berühren nur wenige den alpenländischen Themenkreis, von den Liedern Hugo Wolfs und Johannes Brahms' überhaupt keine.²² Sieht man sich dagegen im *„Liedschaffen“* kleinerer Tonsetzer, größtenteils aus derselben Epoche, um, erwartet einen plötzlich eine Fülle derartiger Kompositionen: In der Musiksammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum (Innsbruck) z. B. begegnen Autorennamen wie Gustav Hölzel, Adolf Müller, Carl Bohm, Ernst von Tschiderer usw. Die den *„Liedern“* beigefügten Opuszahlen übersteigen oft die Hundert. Neuauflagen der Drucke waren keine Seltenheit. Verleger solcher *„Massenware“* saßen in Florenz, Wien, München ebenso wie in Hannover, Paris und London. Auf den Titelblättern sticht häufig der Hinweis auf die *„Echtheit“* der enthaltenen alpenländischen Melodien ins Auge. Der Sache eventuell noch unkundige Leute schulten sich an entsprechenden Vortragsanordnungen, die für einen Jodler – selbstverständlich original *„Tyrol“* – von *„a piacere, con falsetto“*²³ bis zu einer genauen Beschreibung der *„Jodeltechnik“* reichen, wie z. B. bei den *„Drey original Tyroler Jodler[n] von dem Tyroler Eduard Waldinger mit Pianoforte – Begleitung. Nach dem Original – Manuscripte“*. In dem bei S. A. Steiner & Co in Wien erschienenen Druck (o. J.) steht nachfolgende *„Anmerkung. Um gut zu jodeln, ist eine zweckmäßige Solmisation unumgänglich nothwendig, daher die genaue Aussprache des unterlegten Textes zu befolgen angerathen wird, indem ein Jeder nach der übereinstimmenden Individualität der Kehle eine beliebige Mannigfaltigkeit im Jodeln anwenden kann, jedoch darf in der Melodie keine Aenderung Statt finden.“*²⁴

Die Widmung einer solchen Komposition an eine(n) berühmte(n) Hofsänger(in) oder an eine Dame der Hocharistokratie versprach Qualität und einen guten Verkaufserfolg in der Öffentlichkeit. Die breite Masse vermochte sich galant offerierten *„Tyrolese Melodies. Arranged for One or Four Voices with an Accompaniment for the Piano Forte by Ignaz Moscheles. Respectfully Dedicated To Her Serene Highness The Princess Esterhazy“* (London 1827)²⁵ oder etwa einer *„Air à la Tirolienne avec variations pour la voix chanté pour la 1re fois par Mme Malibran – Garcia à Londres, composé et dédié à Elle par J. N. Hummel“* (op 118)²⁶ kaum zu entziehen.

Die Liedtexte stammten abwechselnd von namhaften Mundartdichtern, z. B. von Kobell oder Seidl, und von uns heute weniger geläufigen Autoren. Übersetzungen ins Englische und Französische machten die Schilderungen alpenländischen Lebens auch im Ausland verständlich; fremdsprachige Titel verbürgten im Inland ihre Hoffähigkeit.

Mehrere Musiker scheuten sich nicht, bereits vollendete Werke anderer Komponisten, z. B. Opern, durch eigene in volkstümlicher Art komponierte Einlagen aufzuputzen. So schrieb der Wiener Hofopernkapellmeister Heinrich Proch ein Lied *„Das Schwabenmädle“* für die Koloratursängerin Anna Zerr, die das rührselige Trällerstückchen mitten im zweiten Akt von Rossinis *„Barbier von Sevilla“* vortrug. Obwohl Proch als Kapellmeister und Komponist nie den erhofften Erfolg erreichte, machten einige seiner Lieder, besonders das *„Alpenhorn“*, seinen Namen weithin berühmt, weil sie das Publikum mit anmutigen, assoziativen Klängen labten.²⁷

Nach den Versuchen, ungezwungene Atmosphäre in bislang nur für obere Gesellschaftsschichten bestimmte Werksgattungen zu bringen, entstanden vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts Musikdramen, die von vornherein auf einem dem Leben naturverbundener Volksschichten entnommenen Stoff beruhten. Daß dabei die Alpen und ihre Umgebung eine wesentliche Rolle spielen, kann wohl als Relikt aus der alles Älplerische erklärenden Zeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gedeutet werden. Der im Jahre 1828 von Ferdinand Raimund verfaßte *„Alpenkönig“*, zuerst unter Einwirkung des Librettisten vom Kapellmeister des Wiener Theaters in der Leopoldstadt Wenzel Müller vertont, feierte im Jahr 1903 in Dresden seine Rückkehr

mit der Musik von Leo Blech, der als Opernkapellmeister an mehreren Bühnen im Norden bewußt Volkstümlichkeit anstrebte.²⁸ Im gleichen Jahr ging die Erstaufführung einer „*Volksoper*“ des Dresdener Komponisten Karl von Kaskel, „*Der Dursli und das Babeli*“, mit Verwendung von Schweizer Volksliedern, in München „unter großem Beifall“ in Szene.²⁹ München erlebte neuerdings im Theater bäuerliche Umwelt, wie es schon ein halbes Jahrhundert zuvor die „*Alpenscenen*“ und „*Ländlichen Charakterbilder*“ des am bayrischen Königshof angestellten Musikdirektors Ignaz Lachner mit der Schilderung dörflicher Begebenheiten aus dem Alpenland begeistert gefeiert hatte.

Damals waren diese Stücke unmittelbar dem bei Hofe herrschenden Milieu entsprungen. Die Wittelsbacher hatten ihre Lebensgewohnheiten merklich geändert. Die Erwerbung von Tegernsee im Jahre 1817 durch König Max Joseph I. ist nur ein Zeichen von vielen für die Annäherung der Wittelsbacher an das oberbayerische Gebirge. Einen weiteren Hinweis für die erwachsende enge Beziehung des Königreichs Bayern zum Alpenland bringt die Schnaderhüpfl – Sammlung des Münchner Malers Eugen Neureuther um 1830, die er selbst mit Motiven bayerischen Volkstanzes lithographisch illustriert hat.³⁰

Den eigentlichen Förderer und die treibende Kraft alles Ländlerischen und Gebirglerischen erkennen wir in Herzog Max (1808 – 1888). Er vor allem machte die im Alpenland umgängige Volksmusik und die Dialektdichtung hoffähig, indem er entsprechende Leute zu den Hofgesellschaften lud und mit ihnen freundschaftliche Zusammenkünfte und Tafelrunden in seinem Münchner Palais nächst der Ludwigstraße sowie im Possenhofener Schloß pflegte. Der Mineraloge und Dialekt-dichter Franz von Kobell, der Dichter Franz Graf Pocci, der im Jahre 1838 zum (königlich bayrischen) Kammervirtuosen ernannte niederösterreichische Zitherspieler Johann Petzmayer gehörten u. a. zum engsten Freundeskreis des Herzogs Max. Die Liebe zur Jagd, zu den Alpen und zu den Gebirgsbewohnern verband Künstler und Mäzen. Man traf sich in ungezwungener Atmosphäre, aß, trank, sang Volkslieder und Jodler aus den Sammlungen Neureuthers, Halbreiters und Kobells. „*Bald trug ein Mozart'sches Quartett für Streichinstrumente die Gedanken aufwärts, bald zauberte des Herzogs eigenes Zitherspiel oder das Petzmaiers den Zuhörer in die Gebirgswelt*

und in deren frisches Thun und Treiben.“³¹ Herzog Max benützte sich nicht, seinen musizierenden und rezitierenden Gästen mit großer Aufmerksamkeit zu lauschen. Er ließ sich von Petzmayer selbst im Zitherspiel unterweisen, komponierte eifrig Lieder (mehrere auf Texte von Kobell), Klavierstücke, Piecen für die Zither, gelegentlich für Streichquartett. Bezeichnenderweise widmete er dem niederösterreichischen „*Dialekt-dichter und Liedercompositeur*“³² Alexander Baumann seine Komposition „*Der Zitherspieler*“. Etliche Veröffentlichungen von Liedsammlungen aus Bayern, von „*Posthornklängen*“ aus Altbayern, Franken, Hessen und Preußen verdanken wir ihm. Alle sangeskundigen Alpenbewohner kannten das „*Königs-büchl*“, das Franz von Kobell auf Anordnung des Königs im Jahre 1860 mit einem Geleitwort „*An die Landsleut' in die Berg*“ der Öffentlichkeit übergab. Wen wundert es da noch, nachdem Herzog Max neben zahlreichen „*Gstanzln*“ im Jahre 1847 sogar eine komplette „*Alpenszene*“ mit dem Titel „*Der Fehlschuß*“, in oberbayrischer Mundart als Einakter, verfaßt hatte, gespielt am Münchener Hoftheater und am Wiener Theater in der Leopoldstadt, daß der damalige Münchner Hofmusikdirektor Ignaz Lachner auf die Interessen seines Landes- und Brothern sich einstellte und nacheinander die Musik zu den „*Alpenszenen*“ verschiedener Dialektdichter zur Aufführung bei Hof und für die Münchner Bürger komponierte?³³

Die „*Hofkapellmeister*“ und „*Generalmusikdirektoren*“ z. B. des Münchner Hofes³⁴, die im sozialen Rang wesentlich höher standen als der Hofmusikdirektor, und die die eigentliche Musikszenerie Münchens im 19. Jahrhundert durch glanzvolle Opernaufführungen bestimmten, hielten sich in ihrem eigenen kompositorischen Schaffen der volksmusikalisch inspirierten Strömung am Hof fern. Lediglich der „*Hofmusikdirektor*“ Ignaz Lachner und einige, im einzelnen weniger bedeutende königliche bayrische Hofmusiker schenkten dem Alpenländischen ihre Aufmerksamkeit. Der Violinist der Hofkapelle Wilhelm Moralt hatte ein Herz für die inzwischen am Wittelsbacher Hof so beliebte Zither.³⁵ Er komponierte Ländler und andere Tänze, „*Erinnerungen aus der Gebirgswelt*“ u. a. und widmete sie adligen Personen.³⁶ Der derselben Familie angehörige Peter Moralt, gleichfalls königlich bayrischer Hofmusiker und später „*Dirigierendes Mitglied*“ der Hofmusik,

veröffentlichte im Jahre 1865 *„L’Impression des Voyages dans les Alpes bernoises, morceau de salon pour le piano“* bei Falter & Söhne in München. Während die damals bei Hofe einerseits produzierte Kunstmusik außerhalb des Hofes wiederholt auf Ablehnung stieß, eroberte sich die ebenda andererseits gepflegte, an der beim Gebirgsvolk Umgangsmäßigen sich orientierende Gebrauchsmusik weite Schichten der Bevölkerung. Für einen im 19. Jahrhundert bei Hofe amtierenden Kapellmeister war es nicht alltäglich, daß seine Werke über die Institutionen Hofmusikkapelle – Hoftheater und deren Publikum hinaus echte Popularität erreichten. Einige Jahrhunderte zuvor drangen die Liedschöpfungen des höfischen *„musicus intonator“* Ludwig Senfl mit ihrer ungekünstelten Lebendigkeit dagegen unmittelbar ins Volk; sie erklangen *„vocaliter und instrumentaliter in den Münchner Gastwirtschaften . . . als ein hohes Zeugnis volkstümlich-gesellschaftlicher Kultur“*.³⁷ Senfls Nachfolger Orlando di Lasso fesselte neben geistlicher Musik mit galanten, der Unterhaltung dienenden, allgemein verbreiteten Chansons.

Der Wiener Hof verhielt sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts gegenüber volkstümlicher Musik zurückhaltender als die Münchner Residenz und klammerte sich offiziell an spanisches, italienisches oder französisches Zeremoniell, dessen Starrheit nicht Außerhöfisches oder gar Ländliches dulden wollte. Volkstümliche Musik war in Wien im 17. Jahrhundert *„nur inoffiziell vorhanden . . . nur toleriert“*.³⁸ Ingeheim suchte die alltägliche Realität nach Auflockerung: Zur Zeit Kaiser Leopolds I. versammelten sich Damen wie Herren des Hofes und des Hochadels, bekleidet mit Nationalkostümen oder mit Gewändern von Bauern und Handwerkern und vergnügten sich beim Tanz von höfischen Barocktänzen und von Bauerntänzen. Zu den italienischen Komponisten bei Hof traten erstmals einheimische Musiker, die die Musik für gesellschaftliche Veranstaltungen lieferten, eine Art *„Unterhaltungsmusik“*. Der Hofkapellmeister Johann Heinrich Schmelzer vor allem schrieb *„a sort of peasant – like music“*.³⁹ Seine Ballettkompositionen boten melodische Neuerungen, die sich deutlich an der Volksmelodik ausrichteten. *„Schmelzer ist derjenige Komponist . . ., der das österreichisch-bayrische Element der Melodik zum erstenmal bewußt in die Kunstmusik eingeführt hat.“*⁴⁰ Wohl gemerkt, Schmelzer beschränkte sich auf Anlehnungen

an die Volksmelodik, die Volksharmonik ließ er in seinen Kompositionen unberücksichtigt. Seine *„Aria Styriaca“* und *„Aria Halter“* erheiterten die abendlichen Gesellschaften bei Hof. Seine Ballette *„Von schwäbischen Mädeln“* und *„Von schwäbischen Bauern“* beschwingten als Einlagen zur Oper *„Baldracca“* des Hofkapellmeister – Kollegen Antonio Draghi das vornehme Publikum des Wiener Hoftheaters.⁴¹

Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts bemühte sich Erzherzog Johann, der Bruder des Kaisers, um die gezielte Erhaltung der Volkskultur. Er förderte nicht nur durch seine geistige Haltung, alles dem Volk Eigene grundsätzlich zu verehren, die rege Erforschung alpenländischen Volksgutes, sondern sammelte selbst gern Volksschauspiele. Das Volksschauspiel war gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu allem anderen Volkstümlichen hinzu in Mode gekommen.⁴²

Der in den Jahren 1870 bis 1883 am Wiener Hofoperntheater als Ballettmusikdirigent engagierte Flötenvirtuose Franz Doppler griff in einigen seiner Kompositionen dem Landleben des einfachen Volkes entnommene Themen wieder auf und sorgte am kaiserlichen Hofe für die Integrierung von Volksliedern in die Kunstmusik. Möglicherweise scheinen Dopplers nationell gefärbte Stücke einem ausgeprägten Patriotismus entwachsen, denn in den Titeln finden wir Hinweise auf die Verwendung sowohl von *„Volksliedern“* als auch von *„Nationalliedern“*. Am 24. April 1879 fand im Wiener Hofoperntheater zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaisers Franz Josef ein *„Théâtre paré“* statt, bei dem man u. a. von Doppler *„Aus der Heimat“* spielte.⁴³ Carl Telbe hatte die Tänze zu den *„Bildern aus dem Volksleben“* der österreichisch-ungarischen Monarchie arrangiert, Franz Doppler die Musik zu Gesang und Tanz in vier *„Abtheilungen“*, mit *„National – Melodien“* geschaffen.

Der Ballettmusikdirigent des Hofoperntheaters schrieb weiters die Musik zu einem Text von Salomon Mosenthal: *„Das Volkslied“*; in diesen *„Bilderzyklus“* baute er wiederum mehrere *„Volkslieder“* ein.⁴⁴

Um die Jahrhundertwende war die große Welle von Volksmusik und Volksschauspiel bei Hofe längst verebbt. Vereinzelt streifte der Hof noch einen Ausläufer, z. B. im September 1899, als anlässlich der Einweihung der Andreas Hofer-Kapelle in Meran durch Kaiser Franz Josef das Volksschauspiel *„Tirol im Jahre 1809“* zur Aufführung gelangte, *„Bilder aus den Befreiungs-*

kämpfen“ von Georg Husterer und Carl Wolf, mit der Musik von Johann Grisseman.⁴⁵

Die volkstümliche Atmosphäre, wie sie der Wiener Hofballmusikdirektor Johann Strauß etwa mit seinen Tänzen „Aus den Bergen“ (op 292) oder „Die Zillerthaler“ (op 30) gezaubert hatte, fand bei Hofe nun nicht mehr den überschwenglichen Anklang.⁴⁶ Seinerzeit freilich besaß der Münchner Hof (vergleichsweise mit dem Wiener Hof) die noch größere Vorliebe für alpenländische Dichtung und Musik: Johann Strauß wußte sicher, warum er seinen Walzer „Gedanken auf den Alpen“ (op 172) gleich an Herzog Maximilian von Bayern schickte. Einen Tag nach der Ankündigung des Stücks in der Wiener Zeitung (13. 1. 1856)⁴⁷ bedankte sich Herzog Max beim Komponisten schriftlich für seine Übersendung.⁴⁸ München bildete einen eigenartigen Brennpunkt musikalischen und literarischen Lebens, sorgsam gehütet vom Interesse der Wittelsbacher an der ländlichen Volkskultur.⁴⁹

Wegen des außergewöhnlichen Anteils des Münchner Hofes an der allgemein spürbaren Belebung von Mundartdichtung und heimischer Musik im 19. Jahrhundert soll im Folgenden das hiefür typische, bisher höchstens oberflächlich bekannte Wirken des Hofmusikdirektors Ignaz Lachner im Hinblick auf seine gemeinhin bestenfalls dem Namen nach geläufigen ländlichen Singspiele betrachtet werden.

II. ALPENLÄNDISCHE THEMEN IM BÜHNENWERK IGNAZ LACHNERS

1. Ignaz Lachner als Hofmusikdirektor in München

Nach dem Weggang des Musikdirektors Valentin Röder aus München und den wegen finanzieller Knappheit gescheiterten Bemühungen um eine Ersatzkraft schlug der Hofkapellmeister Franz Lachner im Februar 1842 seinen Bruder Ignaz Lachner dem König als Nachfolger vor.⁵⁰ Die Erfahrungen, die Ignaz Lachner als Kapellmeister in Wien und als königlich-württembergischer Hofmusikdirektor in Stuttgart in allen Zweigen der dramatischen Musik, von der „großen Oper“ bis zur „kleinsten Poße“ hin gesammelt hatte sowie seine Bescheidenheit hinsichtlich der Besoldung veranlaßten König Ludwig I. zur Anstellung Ignaz Lachners am Münchner Hof mit Wirkung

vom 1. Juni 1842.⁵¹ Anstellungsdekret und Dienstinstruktion sahen die Verwendung des Musikdirektors bei der vokalen und instrumentalen Hofmusik und beim Hoftheater vor. Der Paragraph 1 seiner Dienstinstruktion⁵² umriß den gegenüber dem Bruder Franz niedrigeren Status und die gleichzeitige Forderung von diesem ebenbürtigen Leistungen. Dazu wurde ihm die musikalische Leitung von „kleinen Singspielen, Vaudevilles, Schauspielen mit Musik, Ballets, Pantomimen und Divertissements, ferner von Entre Actes“ (§ 2) und von Bühnenmusik anvertraut. Endlich verpflichtete man ihn, je nach Erfordernis zu „Abänderung, Einschaltungen oder Punktationen von Musik Stücken“; diese „Arrangements und selbst kleine Ergänzungen“ (§ 3) gehörten wie auch an anderen Höfen zu den üblichen Dienstesobliegenheiten des Kapellmeisters. Eben über die Abgrenzung dieser letztgenannten Aufgaben geriet Ignaz Lachner im Januar 1845 mit der Hoftheaterintendanz in einen Zwiespalt. Er stellte am 16. Januar 1845 bei der Hoftheaterintendanz einen schriftlichen Antrag auf die Extrahonorierung in der Höhe von 40 fl für vier neue Kompositionen zum „letzten Fensterln“.⁵³ Die Intendanz antwortete zwei Tage später mit einem negativen Bescheid, obwohl der Musikdirektor das „Musikarrangement“ zur „Alpenscene“ „S letzti Fensterln“ mit „großem Fleiß und gutem Willen“ angegangen habe. Voll überschwenglicher Anerkennung für die „Piec“ verwies die Intendanz auf die Dienstinstruktion vom 5. 4. 1842, die eine solche Leistung als Pflicht einstufte.⁵⁴ Lachner versuchte der Intendanz verständlich zu machen, daß die Bearbeitung von „mangelhaft ausgestatteten Piecen . . . auf eine der Anstalt würdige Weise“ mit den neuesten von ihm vorgelegten Arbeiten nichts gemein habe, daß „nach musikalischen Begriffen“ auch laut Dienstinstruktion „keineswegs das Componiren ganz neuer Musikstücke gemeint seyn könne“⁵⁵ und verbarg seine herbe Enttäuschung über die Einstufung einer von ihm erbrachten freiwilligen Leistung als einen „Akt der Schuldigkeit“ nicht. Scheinbar gab Lachner den Kampf um eine gesonderte Entlohnung für die Musik zum „letzten Fensterln“ nicht auf, denn im Februar 1848 erhielt er für Gesangsstücke zu derselben „Opernszene“ ein Honorar von 65 fl.⁵⁶ Die Münchner Hofmusikintendanz und die Hoftheaterintendanz rangen fortwährend mit den Finanzen. Vielleicht mußte sich Lachner deswegen so lange Zeit mit schönen Worten begnügen.

Das persönliche musikalische Schaffen Ignaz Lachners umfaßt die verschiedensten Gattungen. Eine Messe, ein Stabat Mater, geistliche Lieder und musikdramatische Werke (Opern, Singspiele, Possen, Schauspiele mit Gesang, Ballette usw.) gehören ebenso zu seinem Oeuvre wie sinfonische und kammermusikalische Werke.⁵⁷ Die allgemein bekannten Meinungen über die Intensität des Komponierens während seiner Münchner Amtszeit gehen auseinander. Ein zeitgenössischer Autor⁵⁸ hält fest, daß Ignaz Lachner sich in München in seiner zweifelsohne „subordinirten“ Dirigentenstellung unbefriedigt fühlte⁵⁹ und sich daher mit Eifer dem Komponieren zugewandt habe. Vermutlich⁶⁰ hat er am Hoftheater ein paarmal seine Oper Loreley, einen Teil der Schauspielmusiken, Ballette, Entreacts und endlich mit dem so lang ersehnten Erfolg seine Alpenszenen dirigiert.⁶¹

Die heutige Ansicht⁶² schließt aus dem (lückenhaften) Werkverzeichnis eher auf eine weniger ausgedehnte kompositorische Tätigkeit in München. Jedenfalls entstanden hier die „Alpenszenen“, die den beliebten bayrischen Volkston aufgriffen, als Publikumsschlager „die Wanderung über fast alle Bühnen Deutschlands machten und die Theaterkassen, besonders in München, wo diese Werke noch immer auf dem Repertoire sind [1856], beständig füllten“.⁶³

2. Musikdramatisches aus Lachners Münchner Amtszeit: die „Alpenszenen“

Bei den weitläufig als „Alpenszenen“⁶⁴ bezeichneten Kompositionen Ignaz Lachners handelt es sich um folgende Werke:

- 1) „*s' letzti Fensterln*“, „Alpenscene“, Text von Franz von Kobell und Johann Gabriel Seidl (Uraufführung am Münchner Hoftheater im Jahre 1844).⁶⁵
- 2) „*Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln*“, „Alpenscene“, Text von Franz von Kobell und Johann Gabriel Seidl (Uraufführung am Münchner Hoftheater im Jahre 1845).⁶⁶
- 3) „*Der Roaga*“, „Komische Gebirgs-Scene“, Text von Franz von Kobell (1847).⁶⁷
- 4) „*Der Rauba*“, „Gebirgs-Scene“, Text von Franz von Kobell (1847).⁶⁸

- 5) „*Die beyden Freier*“, „Alpenscene“ (auch „Gebirgsscene“, „ländliche Scene“), Text von Karl Wilhelm Vogt (Uraufführung am Münchner Hoftheater am 1. 1. 1847).⁶⁹
- 6) „*Der Ju-Schroa*“, „Ländliches Charakterbild“, Text von Johann Friedrich Lentner (Uraufführung am Münchner Hoftheater im Jahre 1849).⁷⁰
- 7) „*Der Freiherr als Wildschütz*“, „Alpenscene“, Text von Alexander Baumann.⁷¹
- 8) „*Das Versprechen hinter'm Herd*“, „ländliche Alpenszene“, Text von Alexander Baumann.⁷²

Die hier von Nr. 1 – 7 genannten Titel sind auch im Verzeichnis der Werke Ignaz Lachners von Harald Müller⁷³ in der Sparte „Musikdramatische Werke“ – „Alpenszenen“ als „nachweisbar“ enthalten. Günter Goepfert führt in seiner biographischen Skizze Kobells⁷⁴ die gleichen Werke an. Wir entnehmen jedoch einem eigenhändigen Schreiben Ignaz Lachners vom 16. März 1851 an einen seiner Vorgeordneten bei der Münchner Hoftheaterintendanz⁷⁵, daß es mindestens noch eine weitere „Alpenszene“ von ihm gibt: Auf Anfrage der Hoftheaterintendanz setzte Lachner in diesem Schreiben die Besetzung der Rollen für die „ländliche Alpenszene ‚Das Versprechen hinter'm Herd‘“ fest. Es sollten gemäß Lachners Mitteilung die Hofsängerin Sophia Diez als „Nandl“, die Schauspieler des Hoftheaters „Louis“ Schmid als „Loisl“ und Adolph Christen als „Freyherr“, und der Hofsänger Eduard Sigl als „Quantner“ auftreten.⁷⁶ Weiters erfahren wir aus dieser Nachricht Lachners die Höhe des Honorars für die Komposition seiner Musik zu der besagten „Szene“ (5 Louisdor).

Die Musik zum „Versprechen hinter'm Herd“ dürfte verschollen sein.⁷⁷

3. Zur Dichtung der „Alpenszenen“

Einen Höhepunkt der Schwärmerei für das Alpenländische im 19. Jahrhundert bildete die Schriftstellerei im Dialekt. Das Bemühen, das Wesen des Menschen in den Alpen möglichst anschaulich zu schildern, verhalf der Mundartdichtung nach einem längeren Schattendasein zu voller Blüte. Gewisse Volkstypen erfuhren gerade im mundartlichen Drama eine vortreffliche Charakterisierung.⁷⁸

Die eigentliche Seele der Mundartdichtung in München im 19. Jahrhundert war Franz von Kobell, der „mit seinen Dichtungen durch seine engen Beziehungen zu König Max II. und seinem Hof in breite und höchste Kreise hinein wirken“⁷⁹ konnte. Der Naturwissenschaftler und leidenschaftliche Hochgebirgsjäger wußte sich als Einheimischer gegenüber den zugezogenen Dichtern wohl zu behaupten. Friedrich Bodenstedt und Paul Heyse z. B., die sich als Literaten in München niedergelassen hatten, waren „eigentlich Kunstdichter, Kobell dagegen ist ein natürlicher. Er singt wie es ihm ums Herz ist, von Feld, Wald, Gebirge und See, von Bauer- und Jägerschwänken, und das Alles mit einem so guten und gesunden Humor, daß es Einem stets wohl dabei ums Herz wird. Die Eindrücke steigern sich noch dadurch, daß sein Lied meistens im bairischen Dialekt erklingt.“⁸⁰ Am besten gelangen ihm die Gedichte in oberbayrischer Mundart; die „Schnadahüpfel“ des ganz mit dem Bauern- und Jägervolk verwachsenen und die Zither spielenden Dichters wurden zum Volksgut.⁸¹ „Mochte er als Gast des Königs Max II. in Hohenschwangau weilen, an den großen Hoffjagden teilnehmen oder auf einsamer Gamsbirsch in den Tegernseer Bergen mit Jägern und Sennen hausen, immer schöpfte sein Dichtergemüt aus dem báyrischen Wesen.“⁸² Volkslieder, die er auf seinen Streifzügen erlauschte, bildete er um oder nach und integrierte sie in seine Dialektpoesie.⁸³ Über die Gesellschaft „Die Zwanglosen“, die die Elite der Münchner Poeten und andere Künstler zusammenschloß⁸⁴, könnte er den ebenfalls diesem Kreis angehörigen Franz Lachner und dessen Bruder Ignaz kennengelernt haben.

Die Drucke von Ignaz Lachners „Alpenszene“ „’s letzti Fensterln“ und „Drei Jahrln nach’m letzten Fensterln“ geben an: „Texte von F. v. Kobell und J. G. Seidl“. Ursprünglich stammten beide Texte von dem niederösterreichischen Mundartdichter Johann Gabriel Seidl.⁸⁵ Vergleicht man die Druckausgabe von Seidls „’s letzti Fensterln“, erschienen als Nummer drei der „Kloani Kumödi = G’spiel“, dem vierten Abschnitt der „Gedichte in niederösterreichischer Mundart (J. G. Seidl’s niederösterreichische Gedichte, Gesamtausgabe, Flinslerln“) in Wien im Jahre 1844 (3. Auflage) mit der Partitur desselben Stücks von Ignaz Lachner⁸⁶, stellt man fest, daß bei Lachner vom gesamten in Musik zu setzenden Text Seidls lediglich der „G’sang“ des Jägers Mathies und der Sennerin Rosel „Derndál,

bist stolz, oda kennst mih nit“⁸⁷ und der Abschiedsgesang derselben Personen „Ádies, schöni Schwoagr’in/liebá Jágá“⁸⁸ vorhanden sind. Weiters vermißt man bei Lachner das von Seidl der Sennerin zuge dachte Lied „Auf dá-r Alm, auf dá-r Alm, ja da is’s á Freud“, „Auf dá-r Alm da is’s á Leb’n! Da is d’Luft so frisch, da is d’Welt so weid, Es kann nix Schónás geb’n! . . .“, um das sie Mathies in Erinnerung, daß sie sich mit diesem Lied „so eindegelt“ hat in sein „G’müath“⁸⁹, bittet. Statt dessen singt sie nun „Auf der Alm is a Leb’n, wia’s nit schöner sei ko“, das zwar genauso wie Seidl Text „Auf dá-r Alm da is’s á Freud“ das freie Almleben verherrlicht, aber nicht als Variante deutbar ist. Außerdem finden sich bei Lachner noch zwei Lieder, „A Bliemi am Mieda, a Bliemi am Huat“ (Rosel) und „Mei Ahnl und mei Vater, waren bravi boarisch Leut“ (Mathies), die in der ursprünglichen Fassung des Textes nicht vorkommen. Da ein großer Teil der Mundartdichtung des 19. Jahrhunderts lokalpatriotische Färbung zeigt, stammt der Autor eines Lobgesangs auf das Bayernland eher aus Bayern denn aus Niederösterreich. Seidls „österreichischer“ Mathies verabschiedet sich bei seiner Geliebten vor dem Einrücken zum Militär mit den Worten:

„Á-n Östreichá bin ih, bin friedli und gut;
Wann’s abá mein Land gilt, aft steigt’s má-r in’s Blut,
Da kenn’ ih koan’n G’spáß, und da nihm’ ih mih z’samm,
Und koan’ Schand’, Rosel, sollst an dein’m Matthies nit hab’n!“⁹⁰

Der „bayrische“ Mathies in Lachners „Alpenszene“ versichert an derselben Stelle:

„A Boar bin i allzeit, scho friedli und gut,
Wann’s aber mein’m Land gilt, oft steigt’s mar in’s Blut,
Da keñ i koan G’spaß und na nim i mi z’sam,
Und koa Schand, Rosel, sollst an dein’m Mathies nit hab’n.“⁹¹

Unmittelbar im Anschluß fährt er singend zur Bekräftigung fort:

„Mei Ahnl und mei Vater, waren bravi boarisch Leut,
und boarisch will i bleib’n so lang mi s’ Leb’n freut,
es hatt’ an diēm wohl oana uns gar gern anders g’macht,
da tho hats aba koana hats koana z’weg’n bracht.

Dös boarisch blau dös Farbi hat gar an guten Halt
sunst war das boarisch Hiñi scho geschoss’n ir’ [?] is alt.

Und weiß schickt unser Herrgott an Schnee bal's schneib'n
thuat,
dös hätt' er lang scho g'ändert war eppa d' Farb nit guat.

Mir hab'n a für die Farb'n so lang ma sa nix gespart
der Löw hat raff'n müssen mit Adler aller Art.

Mir hab'n en nie verlassen von Vireg'n [?] dem weiß und blau
und Gott hat all'zeit g'holfä und unsre liebe Frau.

Drum laß i Leib und Leben für's Boarn und für meinen Herrn
und soll von meine Buab'n a koaner anderst wer'n;
und soll's a Jeder sag'n als wie i es sagen ko:
mei Vater war gut boarisch und war a brava Mo. ⁹²

Die auf den Musikdrucken der „Alpenszenen“ „'s letzti Fensterln“ und „Drei Jahrl'n nach'm letzten Fensterln“ genannte Textautorschaft Kobells (neben der Seidls) beruht wahrscheinlich auf derartigen Abweichungen. Leider geht weder aus Kobells eigenen Veröffentlichungen noch aus der Sekundärliteratur der genaue Anteil Kobells am Text zu den beiden „Alpenszenen“ hervor.

Für Vergleiche hinsichtlich der verschiedenen Libretti steht die handschriftliche Partitur zur Verfügung, die aber nicht den kompletten Text der „Alpenszenen“, sondern nur die Musikstücke und einzelne Sätze des gesprochenen Dialogs zur Orientierung des Dirigenten enthält. Auf Grund einiger in der Partitur vermerkten Episoden gelangt man zu dem Ergebnis, daß Kobell Seidls „Kumödi G'spiel“ bearbeitet haben muß, vielleicht sogar eigens für die Vertonung durch Ignaz Lachner und zur Aufführung am Münchner Hoftheater. Das Grundgerüst des Stücks blieb erhalten; typische „Austriaca“ wurden durch „Bavarica“ ersetzt zum Angleich an den bayrischen Lebensraum. Außer dem bereits zitierten, sofort auffallenden „A Östreicha“ – „A Boar bin i“ sei noch ein Beispiel genannt: Bei Seidl versichert Mathies im Abschiedslied „Adies schöni Schwoag'rin“: „... Mein Leb'n g'hört 'm Koasá...“ ⁹³, im Text der Partitur lesen wir: „... Mein Leb'n g'hört'n Köni...“ ⁹⁴.

Der Frage, warum Kobell sich auf eine Bearbeitung eingelassen haben mag, soll an Hand eines kurzen Vergleichs der Dichterpersönlichkeiten Seidls und Kobells begegnet werden. Der Wiener und der Münchner Mundartdichter liebten die Jagd ⁹⁵, das Volkslied ⁹⁶ und veröffentlichten Volksliedsammlungen

aus ihrer Heimat ⁹⁷. Beide fanden ihre Interessen von den Landesherrschern gewürdigt: Kobell stand mit König Max II., Seidl mit Erzherzog Johann und Kaiser Ferdinand I. in Kontakt. ⁹⁸ Sie flochten Volkslieder im Original oder in Bearbeitung in ihre Dichtungen ein. ⁹⁹ Seidl strebte danach, ein wirklicher Volksdichter zu sein. Befriedigt stellte er in der Vorrede zu den „Gedichten in niederösterreichischer Mundart“ ¹⁰⁰ fest: „Ich habe mit meinem Dialekt = Liedern erreicht, was ich zu erreichen beabsichtigt, wenn gleich nicht gehofft hatte: sie befriedigten den Gebildeten, – und gingen in's Volk über. Sie werden, begleitet von den Tönen eines H. Proch, J. B. Randhartinger, Jos. Fischhof, Jos. Suppé, V. A. Wagner, u. a., in Salons gehört; – und von herumziehenden Alpensängern und Harfnern in Gaststuben gesungen . . .“. Mithin erfreuten sich alle Volksschichten am Älplerischen. Seidl fuhr fort: „In dem dramatischen Idyll: ‚s letzti Fensterln,‘ welches sein Schicksal auf der Bühne erst zu gewärtigen hat, wagte ich den Versuch, mitten im Dialoge, wo die Situazion, ja, ich möchte sagen, wo Herz und Lippe fast unwillkürlich es fordern, unmittelbar das echte, originale Volkslied mit Ton und Wort anklingen zu lassen.“ ¹⁰¹ Er meinte mit dem „originalen Volkslied“ den Gesang *Derndäl, bist stolz*“ aus der Sammlung der „Oesterreichischen Volkslieder mit ihren Singeweisen, gesammelt und herausgegeben von Franz Ziska und Julius Max Schottky“ aus dem Jahr 1819. ¹⁰²

„s letzti Fensterln“ entspricht also sowohl von der Verwendung der Mundart, dem Themenkreis von Jäger-, Alm- und Liebesleben wie vom Anklingen von Volksliedern her Kobells Gedankenwelt und könnte ihn daher zur Bearbeitung bzw. Neufassung angeregt haben. In seinem Stück „Der Rauba“ verfuhr Kobell schließlich ebenso wie Seidl; er integrierte in die Dichtung Volkslieder, sogar aus seiner eigenen Sammlung, den „Oberbayerischen Liedern mit ihren Singeweisen“. ¹⁰³ Die Initiative zur Entlehnung des Volkslieds ging vom Dichter aus; Ignaz Lachner fügte sich der Intention der Textdichter mit dem Zitat der originalen Volksliedmelodien.

Während Lachner bei der Vertonung von „Dieandl bist stolz“ die von Ziska – Schottky aufgeschriebene Melodie mit zwei unscheinbaren Ausnahmen notengetreu wiedergibt, hat Seidl lediglich das Motiv des Jägerbesuchs bei der Sennerin, die ihn diesmal nicht in ihre Hütte einlassen will, entlehnt und den

Dialog damit beendet, daß Mathies nicht in die Hütte zu seiner Liebsten hineinkommt, sondern sie zu ihm hinaus.¹⁰⁴ Im Volkslied, „*Nachtbesuch*“ überschrieben, wehrt sich zwar anfangs das Mädchen gegen den Besuch des Burschen, läßt sich aber von ihm doch verführen. Das tragische Ende folgt: Sie erwartet ein Kind von ihm, und er verläßt sie. Bei Seidl kommt es nicht zu einem solchen Ausgang, sondern – man ist beinahe versucht zu sagen: „*wie es sich für biedermeierliche Dezenz gehört*“ – Rosel „*kummt aus da Hütt'n und rennt auf'n Mathies zua*“ . . . : „*So oft, als d'ah kimmst, mir is's niemahls nit g'nua*.“¹⁰⁵ Wir treffen zwei verschiedene Ebenen an: auf der einen Seite das genuine Volkslied, das ein Ereignis ohne Verschönerung der rauen Wirklichkeit nach schildert und auf der anderen Seite das vom Dichter hochstilisierte Lied im Singpiel, das dieselbe Ausgangssituation (wie im Volkslied) zu einem verklärten Ende führt. Zwar erfährt der Dichter eine Inspiration im Volkstext, münzt ihn aber um zu einer genehmen, verfeinerten Poesie, die keinen Hauch eines Negativums aufkommen läßt.¹⁰⁶

Auch der Wiener Volksschriftsteller Alexander Baumann hat Anteil an der damaligen Fluktuation zwischen echtem Volkslied und dessen künstlerischer Verarbeitung. Selbst ein gewandter Zitherspieler, gab er acht Hefte „*Gebirgsbleameln*“ im Druck heraus. Die Texte stammten meist von ihm selbst, ebenso der überwiegenden Teil der Melodien; einigen Stücken liegt ein Volkslied zu Grunde.¹⁰⁷ Seinem Singpiel „*Das Versprechen hinter'm Herd*“ fügte er den Untertitel „*Eine Scene aus den österreichischen Alpen mit Nationalgesängen*“ hinzu.¹⁰⁸ Unter „*Nationalgesang*“ darf man sich nicht „*Volkslied*“ vorstellen. Die Liedtexte tragen zwar den Anschein eines Volkslieds, sind aber in Wirklichkeit Neuschöpfungen des Dichters, die, dem Volksmund abgeschaut, gerade wegen ihrer Ähnlichkeit und leichten Eingänglichkeit vom Volk schnell sich zu eigen gemacht wurden. Entgegen der Gepflogenheit Seidls und Kobells bringt Baumann keine Entlehnungen oder Zitate. Schon Eduard Hanslick machte hierauf aufmerksam: „*Unvermögend seine Melodien zu lesen oder zu schreiben, beschränkte er sich darauf, sie sehr hübsch zu erfinden und ebenso zu singen. In [Baumann] personificirt sich uns sehr anschaulich der Prozeß, wie das Volkslied entsteht, Baumann singt als Einer aus dem Volke. Die glückliche Auffassung nationaler Eigentümlichkeiten, welche ihn*

auszeichnet, verband sich hier mit der Kenntniß und Vorliebe für österreichische Alpenländer zu einer künstlerischen Hervorbringung, welche bei aller Schlichtheit sich großer Reize rühmen kann. Viele seiner Lieder sind so tief ins Volk übergegangen, daß sie oft irriger Weise für daher entlehnt gehalten werden.“¹⁰⁹

Die Literaturwissenschaft lastet Baumann einen mangelhaften Gebrauch des Dialekts an; Wiener Mundart einerseits und Berliner Jargon andererseits klingen im „*Versprechen hinter'm Herd*“ nicht immer echt.¹¹⁰ Die Person des Freiherrn von Strizow, einem Norddeutschen, der alles Alpenländische von der Wilderei über das Almleben bis zum Volkstanz an Ort und Stelle emsig erforscht und für seine „*Minna*“ zu Hause aufzeichnet, verdient eine besondere Beachtung. Er verzehrt sich ganz in seinem Vorhaben und sehnt sich nach dem, was er vom Alpenleben bisher gehört hat, selbst dahin zu gelangen, auf eine Alpe, „*wo es Sennerinnen gibt und Kuhgeläute und saure Milch und Aussichten und National-Gesänge. Gott nur National-Gesänge, ich schmachte nach National-Gesängen.*“¹¹¹ Immer wieder träumt er von den „*National-Gesängen*“, „*diese Gesänge, die gehen über Alles, das dringt in's Herz hinein, ich hab schon ein solches Lied gelernt, und wie ich in den Charakter eingedrungen bin, das ist wunderbar.*“¹¹² Strizow gibt hierauf „*affektirt*“¹¹³ das Lied „*Wenn der Schnee von der Alpen hinweggeht . . .*“ samt einem „*affektirten Jodeln*“ zum Besten.¹¹⁴ Während bei Seidl und Kobell die (Volks-) Lieder organisch in die Szene eingeflochten sind, stehen sie bei Baumann exponiert; des öfteren werden sie von einer des alpenländischen Gesangs unkundigen Person verfremdet vorgetragen¹¹⁵, oder dieselbe Person dringt auf die Wiederholung eines von einem der genuinen Trägerschaft Angehörigen gesungenen Liedes: „*I das ist ja ein köstliches Nationallied; ich bitte Sie, liebste Nandl, singen Sie das noch einmal. . . . O ich bitte Sie, wiederholen Sie doch. . . . Ich höre so gern Nationalgesänge.*“ Trotz mehrmaligen Flehens gelingt es Strizow nicht, der Sennerin das „*Mei Biabl hat gsagt*“ noch einmal zu entlocken.¹¹⁶ Ein „*echtes*“ Volkslied entspringt eben dem Augenblick und kann nicht beliebig ohne inneren notwendigen Zusammenhang ständig neu repräsentiert werden. Strizow als Außenstehender begreift auch nicht, daß dasselbe für den Tanz gilt. Seine Klischeevorstellung vom „*steyrischen Tanz*“ mündet zuletzt in die Einsicht:

„Heil! das ist ja ein ganz verteubelter Tanz!“¹¹⁷ Zumindest scheint Baumann eine Karikatur des Schwärmers aus dem hohen Norden für das Alpenland gelungen.

Mehrere Mundartdichter versuchten Kobell nachzueifern.¹¹⁸ Kaum einem von ihnen dürfte jedoch gelungen sein, seine Lebendigkeit, Ungezwungenheit und Volksnähe in gleichem Maß zu erreichen. Wenige besaßen so vielseitige Kenntnisse von Land und Leuten in Bayern wie er. Seine beiden etwas jüngeren, ebenfalls aus Oberbayern stammenden Zeitgenossen Johann Friedrich Lentner und Karl Wilhelm Vogt wurden auch von Herzog Max zur Erforschung des Bayernlandes angeregt. Lentner richtete *„auf Sagen, Sitten und Gebräuche des Volkslebens ein wachsames Auge“*.¹¹⁹ Auf seinen allsommerlichen Wanderungen durch ganz Bayern sammelte er seit 1846 im Auftrag des Kronprinzen von Bayern *„eine Fülle kulturhistorischen Materiales“*¹²⁰, das im Sammelwerk *„Bavaria“* seinen Niederschlag fand.¹²¹ Die nicht unwesentliche Rolle von Tanz und Zitherspiel im *„ländlichen Charakterbild“* *„Der Ju-Schroa“* deuten auf Lentners Wissen um die bairische Volksmusik.¹²² Im Winter 1846/47 gestaltete Lentner in Meran seine eigene Novelle *„Der Juchschrei“*¹²³ zu einem Drama in drei *„Abteilungen“* um.¹²⁴ Zu diesem seinem einzigen dramatischen Werk übernahm er die von der Erzählung vorgegebene Handlung, arbeitete aber *„die Elemente des Volksstückes mit besonderer Liebe heraus: Scherzhafter Wechselgesang der Liebenden oder Wechselstrophen des Wildererpaares Hiesl-Seppel an Florian, schließlich melancholische Liedmonologe der nach Florian sehnsüchtigen Lena unterbrechen wirkungsvoll den äußerst geschickten, knappen Dialog“*.¹²⁵ *„Der Dialekt ist hier – zum ersten und letzten Mal in Lentners Schaffen – vollkommen realistisch gehandhabt. Der Dichter versteht es, den Zuschauer in der ersten Abteilung in eine gehobne, heitre Stimmung zu versetzen . . .“*¹²⁶

Einem literarischen Urteil aus den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts¹²⁷ zufolge soll die Prosafassung¹²⁸ wesentlich dramatischer wirken als das Drama. Dennoch sei die zweite Fassung publikumswirksamer: *„Das Singspiel ist mit all seinen Arabesken, den verliebten Reden und Scherzen, vielleicht oder sogar bestimmt ‚dankbarer‘ als die Erzählung, aber auch platter, seichter, leerer, niedlicher: ‚Der Juchschrei‘: Schicksal. ‚Der Ju-Schroa‘: Unterhaltung. Man wähle was einem lieber ist. –*

*Als ‚Charakterbild‘ gesehen verdient dagegen das Stück . . . diese Bezeichnung weit eher als ehemals das ‚Charaktergemälde‘ des ‚Tiroler Bauernspiels‘. Auf den wenigen Seiten wird uns tatsächlich ein tieferer Einblick in das Wesen des Gebirgsbauern ermöglicht . . . Die gesunde Lüsternheit des verliebten Pärchens, der verzehrende Gram der unglücklichen Lena ist naiv und derb – zugreifend gestaltet, die Wilderertypen sind durchaus lebenswahr und frisch, charakteristisch. Das zweite Charakteristikum, der Dialekt, erleichtert wesentlich die Einfühlung in die Volkspsyche.“*¹²⁹

Die eben im Hinblick auf den Text genannten Charakteristika *„platt, seicht, leer, niedlich“* lassen aufmerken und müßten, wollte man eine Wertung der Musik Lachners vornehmen, hierzu eigens betrachtet werden.

Nun soll aber das Augenmerk auf den Handlungsablauf der von Ignaz Lachner vertonten Alpenszenen Seidls, Kobells, Baumanns, Lentners und Vogts gerichtet werden. Vergleicht man die acht Libretti miteinander, so zeigt sich, daß ihnen mit Ausnahme des *„Ju-Schroa“* bestimmte stereotype Züge anhaften. Alle übrigen sieben Alpenszenen bestehen aus einem einzigen Akt, der sich in mehrere *„Szenen“* gliedert. Überall ist der Schauplatz eine Almhütte, in ihrem Innern oder außen davor, manchmal sogar genau lokalisiert, z. B. im *„Rauba“* am Wendelstein bei Bayrischzell. Im *„Roaga“* sehen wir uns vor einem Forsthaus, lediglich eine Variante der *„Schwaghüttln“*. In jedem Stück unterhalten die Sennerin und ein Jäger eine Liebschaft. Sie möchten gern heiraten, aber immer stellt sich ein Hindernis ein, sei es, daß der Brautvater gegen die Verbindung etwas einwendet¹³⁰, sei es, daß der Bräutigam zum Militär eingezogen wird¹³¹ oder er gar unversehens in Gefahr gerät, ein *„preussischer Liebhaber wer’n“* zu müssen.¹³² In der größten Not der beiden Liebenden ermöglicht schließlich ein glücklicher Zufall dem Bräutigam eine Bewährungsprobe, wo der zukünftige Schwiegervater vor soviel Tapferkeit klein begeben muß¹³³, oder die Braut vermag durch ihre Klugheit den Vater zu überlisten¹³⁴. *„Drei Jahrln nach’m letzten Fensterln“* und *„Der Freiherr als Wildschütz“* schildern das *„happy end“* als selbständige Stücke (*„Nachspiel“*).¹³⁵

Zwei bis höchstens fünf Personen, die Hauptdarsteller mitgerechnet, bestimmen das gesamte Geschehen. Sie gehören alle dem Jäger- und Bauernstand an; sobald ein Städter hinzu-

kommt, zieht er den Kürzeren.¹³⁶ Die Figur des in der Sicht des Älplers ausnahmslos komischen, im Alpenland zweifelsohne sich auch unbeholfen gebarenden Berliners sorgt für eine auf der Bühne neue, erheiternde Rahmenhandlung.¹³⁷

Dem gegenüber nimmt „*Der Ju-Schroa*“ eine Sonderstellung ein. Schon der von den übrigen Stücken abweichende Untertitel „*ländliches Charakterbild*“ weist darauf hin. Spielte sich bei den bisherigen „*Alpen-*“ bzw. „*Gebirgs-Szenen*“ das Drama unmittelbar auf der „*Alpe*“ ab, wird der Zuschauer des „*Ju-Schroa*“ zwar in eine Gebirgslandschaft (Seefeld/Luitasch) versetzt, aber nicht auf eine Alm als dauernder Ort des Geschehens. Wir haben, nunmehr durch drei „*Abteilungen*“, d. h. soviel wie „*Akte*“, hindurch verschiedene Schauplätze vor uns, zumeist herunter im Tal. Diesmal nimmt die von dem nach traditionellen Gesetzen scheinbar unüberbrückbaren Gegensatz geprägte Liebe des armen Bauernsohns Florian und der Tochter eines begüterten Bauern, Lena, einen unglücklichen Ausgang. Lena siecht von dem Augenblick an, als sie erfährt, daß ihr Florian von einer Lawine verschüttet wurde, krank dahin. Nach der Auffindung seines Leichnams stirbt sie beim Klang der Totenglocke zu seinem Begräbnis. Neben Gefühlsüberschwang kommen sozialkritische Elemente deutlich zum Ausdruck, es werden indirekt „*Bilder*“ von „*Charakteren*“ gezeichnet, die sich stur an soziale Mißstände klammernd am Tod zweier Menschen mitschuldig machen.

Musik und Literatur sind ständig „*in Berührung und Wechselbeziehung*“.¹³⁸ Die sprachliche Gliederung nimmt Einfluß auf die Form des musikalischen Ablaufs.¹³⁹ Gerade im 19. Jahrhundert versuchten die Komponisten Sprachdichtung und Musik zu einer vollkommenen Einheit zu verbinden.¹⁴⁰ Je nach Textvorlage und Vermögen des „*Tondichters*“ reichte die Funktion der Musik von belebender Illustration bis zu detaillierter psychologischer Ausdeutung.

Ansätze dazu zum einen wie zum anderen wird man in der Musik Lachners durchaus entdecken können, daher wurde die Dichtung vor der Musik betrachtet.

4. Zur Musik der „*Alpenszenen*“

Seit dem Jahr 1766 lieferte Johann Adam Hiller mit der Absicht, der italienischen Oper in Hinsicht auf Darsteller und Publikum

Unkompliziertes entgegenzusetzen, in Leipzig zahlreiche Singspiele. Die musikalischen Einlagen in den gesprochenen Dialog bestanden aus Liedern, liedhaften Gesängen, auch als Ensemblestücke und aus Instrumentalsätzen; am Ende erklang regelmäßig ein Rundgesang mit Chor. Hiller bedachte die in seinen Singspielen auftretenden vornehmeren Personen mit „*Arien*“, die einfachen Leute mit simplen Liedern. Alle gemeinsam jedoch sangen für jedermann leicht eingängige und mühelos zu behaltende Melodien, was zur Folge hatte, daß Hillers Singspiellieder weit im Volk verbreitet waren.¹⁴¹ Auch Christian Gottlob Neefe, Johann Friedrich Reichardt, Georg Benda und Wenzel Müller fanden an den dem rustikalen Genre entnommenen Stoffen Gefallen und machten als Singspielkomponisten von sich reden.¹⁴² Gewisse Satztypen dieser Singspiele, z. B. Lieder oder Ensemblesong am Schluß, kehren in den „*Alpenszenen*“ Ignaz Lachners wieder. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie etwa musikalische Gattungen, Genres, einerseits „*Alpenländisches*“ charakterisieren, andererseits den dramatischen Ablauf des Singspiels intensivieren helfen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit können keine kompletten Analysen der „*Alpenszenen*“ samt Exegetik geboten werden, doch sollen die wesentlichsten musikalischen Charaktere, die – so vorhanden – nach Robert Schumann eine einzig mögliche Auslegung einer Komposition ermöglichen¹⁴³, in Ansätzen vorgestellt werden.¹⁴⁴

A. INSTRUMENTALE SATZTYPEN

a) „*Introduktion*“

Ignaz Lachner überschrieb die instrumentalen Einleitungssätze der *Alpenszenen* „*’s letzti Fensterln*“, „*Drei Jahrln nach’m letzten Fensterln*“, „*Der Roaga*“ und „*Die beyden Freier*“ mit „*Introduktion*“. Er verwendete den Terminus als Synonym für „*Ouvertüre*“ ähnlich wie Beethoven bei dem Schauspiel „*Die Ruinen von Athen*“ (op 113). Der an sich typische, erhabene und feierliche, vom Graveanfang der französischen Ouvertüre herrührende Charakter einer *Introduktion*¹⁴⁵ kommt bei Lachner nicht vor. „*Introduktion*“ meint hier in der grundlegendsten Bedeutung des Wortes „*introducere*“, das „*Hineinführen*“, das Einstimmen des erwartungsvollen Zuhörers in die

Thematik des Theaterstoffes. Es werden freie Themen, musikalische Abschnitte aneinandergereiht, die zwar auf Grund ihrer Beschaffenheit¹⁴⁶ beim Hörer Assoziationen, z. B. zu Alpenländischem, zu wecken vermögen, die aber nicht wie etwa das von Wagner terminologisch fixierte „Vorspiel“ den Hauptgehalt des ganzen Dramas darstellen und organisch in dieses einbezogen sind.¹⁴⁷

Die „Introduktion“ zu „’s letzti Fensterln“ hat folgenden Aufbau:

| Formglied | A | B | A' | C | A''
(= Coda) |
|--------------------------|--------|---------|---------|---------|-----------------|
| Taktzahl | 1 – 27 | 28 – 49 | 50 – 68 | 69 – 89 | 90 – 102 |
| Ausgangs- und Zieltonart | D – A | d – A | D – A | D – D | D – D |

Dieser immerhin rondomäßigen Reihung steht in der „Introduktion“ zu „Der Roaga“ eine völlig asymmetrische Reihung von Formgliedern gegenüber:

| Formglied | A | B | C | D |
|--------------------------|--------|---------|---------|----------|
| Taktzahl | 1 – 41 | 42 – 60 | 61 – 81 | 82 – 114 |
| Ausgangs- und Zieltonart | D – D | D – D | D – D | D – D |

Der einzige Einleitungssatz der hier untersuchten Alpenszenen Ignaz Lachners, der in seinem thematischen Material Bezug nimmt auf ein anderes Musikstück des Dramas, ist die „Introduktion“ zu „Drei Jahrln nach’m letzten Fensterln“. Nach einem in g-Moll einsetzenden, in gemächlicherem Tempo (Andantino) gehaltenen Anfang (Takt 1 – 36), ertönt in Takt 44 – 68 (ab Takt 37 „Tempo di Marcia“) der Marsch, der später in der Nr. 8 des Schauspiels („Mit die Fahna und Truwin“) wiederkehrt. Ferner erklingt ab Takt 110ff. in Flöten, Klarinetten und Fagotten die Melodie der Nr. 7 („Dös Sterndal

dös g’wissi“). Bemerkenswert scheint, daß die Stücke im Eröffnungssatz in umgekehrter Reihenfolge als hinterher in der Szene angeführt werden, was eigentlich dem Prinzip des Potpourri – Overtürentypus, dem die vorliegende Introduction zuzuordnen ist, nicht ganz entspricht. Lachner dürfte jedoch mit gutem Grund gerade dieses Thema in den in das Singspiel einstimmenden Satz eingeflochten haben: In der vorangehenden Alpenszene „’s letzti Fensterln“ gehen die beiden Liebenden mit dem Gesang „Dös Sterndal dös g’wissi“ (3. Strophe des Duets „Adies lieba Jaga/schoni Sendrin“) auseinander, in der zugehörigen, als Fortsetzung gedachten Alpenszene „Drei Jahrln nach’m letzten Fensterln“ treffen sie sich zum erstenmal wieder, dasselbe singend. Somit bedingt die Introduction an dieser Stelle Reminiszenzen an Vorangegangenes und schlägt gleichzeitig eine Brücke zum Nachfolgenden.

Vor diesem Antönen der bevorstehenden Wiedersehensfreude wird im Takt 83ff. der Introduction noch einmal an den drei Jahre zurückliegenden Abschied des Jägers und der Sennerin erinnert: Das durch den verminderten Akkord etwas wehmütig wirkende Zwischenspiel aus dem Abschiedsduett (Takt 17ff. aus „’s letzti Fensterln“)

Beispiel 1



begegnet nun nochmals leicht abgewandelt in der Introduction (Takt 83ff. aus „Drei Jahrln nach’m letzten Fensterln“)

Beispiel 2



und verbindet beide Alpenszenen.

b) „Einleitung“

„Introduktion“ und „Einleitung“ könnten an sich als bedeutungsgleich angesehen werden; in den Alpenszenen Lachners nimmt jedoch die „Einleitung“ eine Sonderstellung ein. Wie schon im Abschnitt II, 3 oben angedeutet, fällt „Der Ju-Schroa“ im Vergleich zu den übrigen Alpenszenen von seiner Gesamtkonzeption her aus dem Rahmen. Lachner folgte dem Ansinnen des Textdichters und schrieb für jede „Abtheilung“ des Dramas ein eigenes Orchestervorspiel, das musikalisch inhaltlich auf den jeweiligen Akt eingeht.¹⁴⁸ Die beiden Vorspiele zur 2. und 3. „Abtheilung“ sind speziell als „Einleitung“ betitelt, haben aber dieselbe Funktion und dieselben Merkmale wie in anderen Alpenszenen die „Introduktion“.

c) „Ouvverture“

Vielleicht bewog Lachner das ausladendere Libretto des „Ju-Schroas“ an den Beginn vor die 1. „Abtheilung“ eine „Ouvverture“ zu setzen. Ihrem Charakter, ihrem Zweck und ihrer Form nach entspricht sie den „Introduktionen“ und „Einleitungen“. ¹⁴⁹

d) Ländler

Im süddeutschen Raum zählte der Ländler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit zu den eigentümlichsten Volkstänzen.¹⁵⁰ Daher verwundert es nicht, daß Lachner in „Der Ju-Schroa“, wo sich um den Tanz am Fastnachtssonntag das Drama entspinnt, den Text in dem Moment, in dem vom Tanz die Rede ist, mit einem Ländler musikalisch illustriert.

Wir begegnen im „Ju-Schroa“ dem ersten Ländler in der Nr. „1 1/2“. Zwar ist er nicht förmlich als solcher bezeichnet, gibt sich aber seiner Struktur nach unschwer zu erkennen: Der Aufbau in zwei jeweils wiederholten Teilen weist das Stück u. a. untrüglich als Ländler aus. Er wird allerdings nicht rein instrumental ausgeführt, sondern, nachdem Florian auf der Bühne den ersten achttaktigen Abschnitt auf der Zither vorgetragen hat, von Lena gesungen wiederholt: „Wenn's im Himmel tanza thun ...“.

Beispiel 3

Für den Fall, daß der Darsteller des „Florian“ nicht Zither spielen konnte, instrumentierte Lachner dasselbe Stück für Streicher, die Zither als tanzbegleitendes Instrument mit Pizzicati nachahmend.

Derselbe Ländler wird in erweiterter Form (nicht mehr zwei Abschnitte, sondern sechs und mit vier Takten Vorspann) in der zweiten „Abtheilung“ vom Orchester musiziert. Als Nr. „5 1/2“ ist er mit „Ländler“ betitelt. Jetzt blasen die Klarinetten im Unisono mit den ersten Violinen die Melodie, wie man es auch auf dem Tanzboden im Wirtshaus gehalten haben konnte. Während Lena auf ihren Florian ungeduldig wartet, damit er sie wie ausgemacht zum Fastnachtstanz führe – der Tanz im Wirtshaus hatte längst begonnen, und die Musik dringt herüber zum Haus, in dem Lena vergrämt über das lange Ausbleiben des Burschen nach ihm Ausschau hält, wird der Ländler ständig wiederholt. Er steht für die Tanzmusik aus dem Wirtshaus. Die ungewöhnliche, auf sechs Abschnitte ausgedehnte Form des Ländlers und das dauernde, anscheinend kein Ende nehmen wollende Repetieren könnten das sehnsüchtige, jedoch aussichtslose Warten des Mädchens auf den Burschen und auf den Tanz andeuten.

Bereits die „Einleitung“ zur 2. „Abtheilung“ enthält Ländlerisches, da in diesem Akt das Tanzen noch in den Vordergrund rücken wird. Wiederum führen die von der Tanzmusik nicht wegzudenkenden Klarinetten im Unisono mit den ersten Violinen die Ländler-Melodie an (Takt 9 ff.).

Beispiel 4



Ignaz Lachner setzt den Ländler, teilweise hochstilisiert in Bezug auf Form und Instrumentation, genau in dem Zusammenhang ein, in dem dieser auch usuell seinen Platz hatte.

e) Pastorale

Seit der Antike wurde die Welt der Hirten und Jäger poetisch idealisiert; Pastorales in der Musik war in Mittelalter und Renaissance bereits weit verbreitet.¹⁵¹ Instrumentale Pastoralen in Weihnachtsmusiken des 18. Jahrhunderts verwendeten Weisen, die Hirten vom Land vor den Krippen der römischen Kirchen mit Dudelsack, Pfeifen und Schalmeyen spielten.¹⁵² Allmählich löste sich die Pastorale wieder von den weihnachtlichen Konzerten und trat dort in Erscheinung, wo es lyrische Idylle zu schildern galt. Sobald z. B. in einer Oper oder einem Oratorium G. F. Händels von Hirt oder Schäfer die Rede ist, baut sich der Satz auf Orgelpunkte, Schalmeyenmotive u. ä., auf.¹⁵³ „Auch das deutsche Singspiel des 18. Jahrhunderts mit seiner Betonung der unverdorbenen, unschuldigen Empfindung im Gegensatz zur raffinierten Kultur der Höfe und Städte ist vielfach pastoral.“¹⁵⁴ Die Romantik griff den Satztypus der Pastorale nach allseitiger Neuorientierung an der Natur wieder auf. Das pastorale Genre ist vertreten bei Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Bizet, Brahms, ansatzweise auch bei Strauss und Mahler.¹⁵⁵ Bei Ignaz Lachners Alpenszenen verleiht das häufig angewandte Genre der Pastrale der Musik lyrischen Charakter; es ist Ausdruck ländlich-unschuldiger Heiterkeit und Unbefangenheit.

Bezeichnenderweise tritt Pastorales in den Alpenszenen immer in den instrumentalen Einleitungssätzen auf, nicht jedoch in den szenischen Gesangsstücken: Das Pastorale der Musik zu

Beginn versetzt das Publikum sogleich in die notwendige gemütvolle Atmosphäre.

Seit den Ausführungen von Adolf Sandberger¹⁵⁶ und Erich Schenk¹⁵⁷ unterscheidet man zweierlei Pastormotive: das „mediterran-romanische“ und das „germanisch-alpine“. Beide weisen spezifische Merkmale auf, die manchmal aber auch im selben Stück nebeneinander hergehen.

Von Grund auf haben sowohl das mediterran-romanische als auch das germanisch-alpine Pastormotiv zusammen als besonderes Kennzeichen den Orgelpunkt, der entweder „einfach“ oder „doppelt“ mit den Dudelsackquinten den harmonischen Stützpunkt bilden kann.

Ignaz Lachner bedient sich hier mit Vorliebe des doppelten Orgelpunkts. Wie die Notenbeispiele¹⁵⁸ 5 und 6 zeigen, spielen die Kontrabässe den Grundton, die Violoncelli zusätzlich zum Grundton die Quint.

Beispiel 5

„s'letzti Fensterln“, Beginn der Introduction

fl 1,2
cl 1
fg 1,2
cor 1,2
vl 1,2
vla
v/c
b

pp
pp
pp
pp
pp
pp

Beispiel 6

„Der Ju-Schora“, Beginn der Overture

cl in A
cor in D
fg
vla
v/c
b

Allegretto
Solo
ff
mf
ff
p
ff
p

cl
cor
fg
vla
v/c
b

mf
p

In der Introduktion zu „Die beyden Freier“ wird der Grundton g des Kontrabaßes (Orgelpunkt) verstärkt von der Viola. Dazu spielt sie (geteilt oder als Doppelgriff möglich) die Quint d, welche wiederum von der Violine 2 eine Oktav höher verdoppelt wird. Hinzu kommt diesmal noch das h, die Terz des Tonikadreiklangs (vl 2; s. Beispiel 7).

Beispiel 7

„Die beyden Freier“, Beginn der „Introduzione“

vl 1
vl 2
vla
v/c
b

Allegretto
p
p
p
p

Im selben Stück haben wir noch einmal ab Takt 110ff. ein markantes Beispiel für einen Orgelpunkt im pastoralen Genre. Hier tragen Streicher (vl 2, vla), Bläser (ob 2, cor 1, fg 1, 2, tr 1, 2) und Pauke zur Verstärkung des Orgelpunkts in Kontrabaß und Violoncello bei (s. Beispiel 8).

Der instrumentale Klangkörper in Lachners Alpenszenen setzt sich aus den gewöhnlichen Orchesterinstrumenten, Flöte, Piccoloflöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Pauke und Streicher, zusammen, welche am Münchner Hof mit dem Hoforchester zur Verfügung standen. Typische volkstümliche Musikinstrumente aus dem Alpenraum, z. B. Schwegelpfeifen, kommen mit Ausnahme der Zither¹⁵⁹ nicht vor. Zwar waren beim bayrischen Landvolk ebenfalls Piccoloflöten, Klarinetten, Geigen, Hörner, Trompeten, Fagott u. a. verbreitet¹⁶⁰, sie unterschieden sich aber in der Handhabung. Lachner ahmt nun mit den ihm greifbaren Orchesterinstrumenten genuine Musiziergeräte akustisch nach.¹⁶¹ In der Introduction zu „s letzti Fensterln“ tragen Soloklarinette und Horn die pastorale, von ruferartigen und Sext-Sprüngen geprägte diatonische Durmelodie vor (s. Beispiel 5). Das Horn symbolisiert das Naturhafte, die Klarinette das Bäuerliche¹⁶². In der Ouvertüre zu „Der Ju-Schroa“ wird das Horn beim gleichen Vorgang unterstützt vom Fagott, das klanglich ein Hirtenblasinstrument ersetzen soll (s. Beispiel 6). Nur die Introduction zu „Die beyden Freier“ überläßt die Pastoralmelodie anfänglich den Violinen, die sie aber schon im Takt 11 an Bläser, nämlich Flöte – hier wiederum Hirtensphäre ausdrückend – und

Klarinette, abgeben (s. Beispiel 7). Im Takt 19 nehmen Oboe und Fagott mit einem Einwurf das Motiv des gebrochenen Durdreiklangs auf (s. Beispiel 9).

Beispiel 8

„Die beyden Freier“, „Introduzione“, Takt 110 ff.

Beispiel 9

Echoartig erwidert die Klarinette noch einmal dasselbe Motiv und gibt es gleich wieder zurück an Oboe und Fagott.


Ein breit angelegtes auskomponiertes Echo haben wir ab Takt 6 ff. in der Introduction zu „s' letzti Fensterln“ vor uns (den Anfang davon s. im Beispiel 5); bis Takt 27 spielen sich die Bläser paarweise im Wechsel ständig Motive aus dem pastoralen Anfangsthema der Soloklarinette zu.

Die dem mediterran-romanischen Pastoraltypus zugehörige Echowirkung bzw. ein Imitieren der einzelnen Stimmen untereinander findet man auch im Takt 82 ff. der Ouvertüre zu „Der Ju-Schroa“.


Beispiel 10

Ein weiteres Merkmal der mediterran-romanischen Pastorale, der Siciliano-Rhythmus, fällt auf u. a. in der Introduction zu „Die beyden Freier“ (Takt 73 ff., Flöte und Violine 1 unisono).

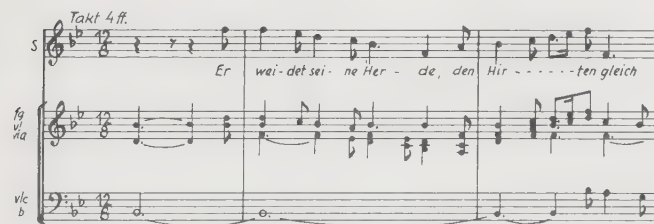
Beispiel 11

Vorherrschend ist jedoch in allen pastoralen Genres der Alpen-szenen der gleichförmige wiegende Rhythmus  der im grundsätzlich angewendeten 6/8 Takt natürliche Schwerpunkte setzt. Das vorgeschriebene Tempo „Allegretto“ paßt sich bestens an. Die von Lachner gewählten Tonarten D-Dur („s' letzti Fensterln“, „Der Roaga“, „Der Ju-Schroa“) und G-Dur („Die beyden Freier“) runden den Pastorale-Charakter ab. Zum Schluß sei noch auf ein Pastorale-Spezifikum des germanisch-alpinen Typus hingewiesen. Hirtensphäre und Alpenländisches *beyden Freier*) runden den Pastorale-Charakter ab. Zum Schluß sei noch auf ein Pastorale-Spezifikum des germanisch-alpinen Typus hingewiesen. Hirtensphäre und Alpenländisches in Verbindung mit Musik wecken beim Zuhörer unwillkürlich Assoziationen mit dem Alphorn. Johannes Brahms setzte dem

in seiner 1. Symphonie mit der Alphornweise ein tönendes Symbol.¹⁶³ Ignaz Lachner baute, vermutlich in gleicher Absicht, das „Alphorn-Fa“ ein in das Pastoralethema der Introduction zu „Die beyden Freier“ (s. Beispiel 7, Takt 10).

Lange Zeit galten G. F. Händels Pastoralen als die Vertreter dieses Genres schlechthin. Händel soll sogar einiges in der „Pifa“ des „Messias“ der originalen Musik der Pifferari entlehnt haben.¹⁶⁴ Die Arie „Er weidet seine Herde“ im 1. Teil des „Messias“, in der das Gleichnis vom Guten Hirten aus dem Neuen Testament sinnend betrachtet wird, hat Händel gleichfalls tonmalerisch pastoral gestaltet, mit Orgelpunkt, liegenden Stimmen, Stimmführung in Terzen, 12/8 Takt,  Rhythmus, unkomplizierter sanglicher Melodie.

Beispiel 12



Ignaz Lachner war scheinbar der Überzeugung, daß das uralte Bestreben der Komponisten, „mit musikalischen Mitteln Vorgänge der realen Welt nachzuzeichnen“¹⁶⁵, Händel in der genannten Arie vollkommen gelungen war, denn er zitiert das Thema dieser Arie im Takt 68 ff. der Introduction zu „Der Roag“.

Beispiel 13



Klarinetten und Hörner blasen, wiederum als Repräsentanten des Hirtenmäßigen und Ländlichen, unisono (cl 1 – cor 1, cl

2 – cor 2) das Thema, in enger Anlehnung klanglich ausgefüllt von beiden Fagotten. Die Streicher stellen das klanglich-metrische Gerüst.

Lachner muß mit der Aufnahme dieses Zitats in sein Werk eine bestimmte Absicht verfolgt haben. Das Zitat wird vom Hörer als solches erkannt und hat damit seine ästhetische Funktion erfüllt, nämlich den ländlichen Charakter der Musik zu betonen, semiotische Information zu liefern.¹⁶⁶ Das Zitat wird durch die fast zwei Takte dauernden Pausen in den Bläsern vom Vorhergehenden noch eigens abgehoben.

Die einzige Introduction der Alpenszenen ohne Pastorale ist diejenige zu „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“. Sie hat das allen Einleitungssätzen eigentümliche lyrische Moment im Zitat des Gesangs „Dös Sterndal, dös g'wiss!“.¹⁶⁷


B. SATZTYPEN INSTRUMENTALEN URSPRUNGS

a) Marsch

Zweifelsohne weisen Lachners Alpenszenen, nicht zuletzt durch die verschiedenen angewandten Satztypen¹⁶⁸, programmatische Züge auf. Ein markantes Beispiel hierfür ist die „Erzählung von der Schlacht“¹⁶⁹ des Jägers Mathies, der nach seiner Rückkehr zur Sennerin (in „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“) ihr von dem tapferen Kriegszug der bayrischen Soldaten berichtet, von seinen eigenen ruhmvollen Taten dabei, die ihm sogar ein Bild des Königs Max eingebracht haben. Der verbal festgelegte Vorgang wird von Lachner musikalisch nachvollzogen: Piccoloflöten, Flöten, Klarinetten und Fagotte leiten den Gesang des Jägers marschmäßig ein:

Beispiel 14



Der Marschrhythmus  bestimmt das ganze Stück und verdrängt eventuell mögliche „musikeigene“ Mitteilungen.¹⁷⁰ Selbst die Singstimme ist völlig integriert.

Beispiel 15



Die „Kleine Trommel“, die beim 2. Vers miteinsetzt, vervollständigt vom Instrumentarium her die „Militärmusik“.

Beispiel 16



In der Introduktion leitet die kleine Trommel den Allegroteil (Tempo di Marcia, Takt 37) solistisch vor dem Marschthemen-einsatz der Bläser ein.

Beispiel 17



C. SATZTYPEN VOKALEN URSPRUNGS

Wollte man alle Satztypen vokalen Ursprungs in den Alpenszenen im einzelnen erfassen, müßte man ihnen eine eigene Studie widmen. Das Wesentlichste daran ist, daß sie, ähnlich wie bei J. P. A. Schulz¹⁷¹, unter dem Eindruck des Volkslied-Erlebnisses im „Volkston“ geschrieben sind. Schulz teilt mit, er habe sich „in den Melodien selbst der höchsten Simplizität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darzubringen versucht . . . In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons.“¹⁷² Ignaz Lachner hat einiges Originale aus dem Volk übernommen¹⁷³; anderes hat er in Schulz'scher Manier nachkomponiert.

Angesichts des umfangreichen, bis heute ungesichteten Materials, muß auf detaillierte Analysen, so aufschluß- und ertragreich sie auch wären, verzichtet werden. Im Folgenden werden daher lediglich in den Alpenszenen enthaltene Gattungen erwähnt mit kurzem Hinweis auf das Wichtigste ihrer Funktion und Struktur.¹⁷⁴

a) „Lied“

Die Zeit des Biedermeier stand dem 18. Jahrhundert mit seiner kaum überschaubaren Liedproduktion nicht nach.¹⁷⁵ Das einfache, naive Biedermeier-Lied drückt speziell eine „bestimmte in sich abgeschlossene Gemütsstimmung oder auch Gefühlsbewegung“¹⁷⁶ aus; es ist „idyllisch, genrehaft, beschreibend und belehrend“¹⁷⁷. Die von Lachner in den Partituren mit „Lied“ überschriebenen Gesangsstücke¹⁷⁸ haben betrachtenden oder erklärenden Charakter. Der Sänger – „Lied“ ist in den Alpenszenen immer ein Sologesang – schildert eine bestimmte wirkliche oder vorgestellte zugehörige Situation. An Formtypen erscheinen z. B. die kleine einteilige Liedform A die sich etwa im Lied der Burgei „A Jaga muaß's sein“ (aus „Der Rauba“) zeigt, zuerst acht Takte mit Vorder- und Nachsatz, anschließend acht Takte Nachahmung eines Jodlers, oder die dreiteilige Liedform A-B-A im Lied der Midei „Es gibt doch nix“ (aus „Die beyden Freier“) bzw. A-B-A' im Lied der Lena „Der Frühling is kuma“ (aus „Der Ju-Schroa“) jeweils wieder mit einer Jodlerimitation danach. Die meisten „Oberbayerischen Lieder“ aus der Kobell-Sammlung hängen zum Schluß ebenfalls einen Jodler als Verzierung oder Bekräftigung des auf Text Gesungenen¹⁷⁹ an; Lachner dürfte sich an ihnen orientiert haben.

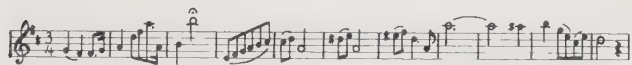
Entsprechend der dichterischen Konzeption und bestimmter Volksliedtypen sind alle Lieder Strophenlieder, die ruhig in sich verweilen und die Gemütsstimmung hingebungsvoll auskosten.¹⁸⁰

b) „Gesang“

Wie weiter oben schon festgestellt, singen am Schluß der Alpenszenen (inhaltlich bedingt ausgenommen „Der Ju-Schora“) alle beteiligten Personen oder die Hauptdarsteller der Handlung zusammen ein Finale, in dem das glückliche Ende des Schauspiels gefeiert wird. Drei dieser Schlußsätze sind in der Partitur mit „Schlußgesang“ überschrieben.¹⁸¹ Der „Schlußgesang“ aus „Die beyden Freier“ hat dreiteilige Liedform A-B-A, vor dem zugehörigen Jodler noch eine kleine Coda eingeschoben. Der „Schlußgesang“ aus „Der Rauba“ ist entgegen der Mehrzahl der Vokalsätze der Alpenszenen durchkomponiert, er stellt an Zuhörer und Interpreten höhere Ansprüche. Der Part der

Lisei mit einem Ambitus von d' bis h'' erfordert eine ausgebildete Singstimme. Höchstens ein geübter Volkssänger könnte z. B. die (als Beispiel ausgewählten) Takte 37 ff. realisieren.¹⁸²

Beispiel 18



Im „Wechselgesang“ „Maxl woast wohl“ (aus „Der Rauba“) hänseln sich Burgei und Maxl, es gäbe auch noch andere nette Burschen und Dirndln für eine Liebschaft. Die Vorhaltungen, die sich beide dabei gegenseitig machen, werden ausdeutend zusammengefaßt in der Bezeichnung „Wechselgesang“.

c) „Duett“

Im Unterschied zu dem eben genannten „Wechselgesang“, bei dem die zwei Sänger uneins sind, heißen solche Sätze in Lachners Alpenszenen, in denen die beiden Partner ihre Zuneigung und ihr Zusammengehören kund tun, „Duett“.¹⁸³

Die Gattungsbezeichnungen sind allerdings nicht konsequent gewählt. Das „Duett“ „Adies lieba Jaga/schoni Sendrin“ könnte auf Grund des im vorangehenden Abschnitt b) Dargelegten auch ein „Schlußgesang“ sein. Das aus Kobells „Oberbayerischen Liedern“ stammende „In Lanks da han i“ wäre primär ein „Lied“; lediglich dadurch, daß es im „Rauba“ von Burgei und Maxl zusammen gesungen wird, wird es zum „Duett“. „Duett“ nimmt hier also in erster Linie Bezug auf die Besetzung.

d) „Terzett“

Mit dem „Terzett“¹⁸⁴ in den Alpenszenen verhält es sich ähnlich wie mit dem „Duett“: Es wird angegeben, wie viele Sänger an dem Ensemble beteiligt sind.

Das „Terzett“ „A goldener Ring“ (aus „Der Roaga“), in dem die Sänger Verschiedenes gleichzeitig denken, ist wieder komponiert. Das „Terzett“ „Jagablut“ ist dagegen strophisch konzipiert, weil die drei Burschen gemeinsam dasselbe ausagen.

e) „Melodram“

Christian Gottlob Neefe führte als erster Komponist im Singspiel das Melodram ein: im Jahre 1780 in „Adelheid von Velt-heim“.¹⁸⁵ Lachner unterstützt zweimal in „Der Ju-Schroa“ mit einem „Melodram“ den dramatischen Effekt: Das erste Melodram, in d-Moll – das einzige Stück der Alpenszenen in einer Molltonart –, erklingt bei der Nachricht, daß Florian und Seppel von einer Lawine verschüttet worden seien, das zweite Melodram bei der Mitteilung, daß man sie tot gefunden habe, und als man zu Florians Begräbnis schritt, also am dramatischen Höhepunkt des Schauspiels. „Der Ju-Schroa“ endet mit diesem Melodram; unter zartesten tonpoetischen Klängen nimmt Lena das Läuten der Totenglocken wahr und sinkt selbst tot nieder.

f) „Schnaderhüpfel“

Zahlreiche Mundartdichter, z. B. Stieler und Kobell, verfaßten in ihrer Volksverbundenheit Schnaderhüpfel. Kobell gab 1872 in München einen eigenen Band „Schnadahüpfeln und Gschichtln“ heraus. Für das „G'schpiel“ „Der Roaga“ dichtete er drei Schnaderhüpfel.¹⁸⁶ Bei „I bin scho a Wilder“ hielt er sich an das geläufige Schnaderhüpfel-Reimschema a b a b, Lachner glich sich bei der Vertonung genau an (s. Beispiel 19).


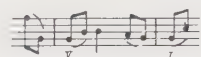
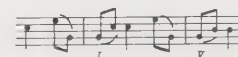

Das zweite Schnaderhüpfel im „Roaga“ folgt im Melodieverlauf nicht dem vorgegebenen Reimschema (s. Beispiel 20).

Beide Schnaderhüpfel – das dritte enthaltene Schnaderhüpfel hat die gleiche Melodie wie das zweite – weisen typische Merkmale des usuellen Schnaderhüpfel auf: Acht Takte langer Satz, 3/4 Takt, einfache Harmonik T – D.¹⁸⁷

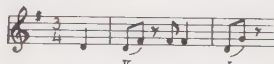

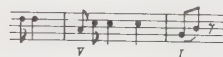
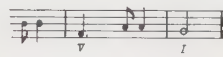
Die Schnaderhüpfel in den Alpenszenen werden mit Zitherbegleitung gesungen. Der Jäger Sepp spielt die Zither selbst auf der Bühne.¹⁸⁸ Er begleitet sowohl sich selbst als auch seine Partner, Lisei und Girgl. Abgesehen davon, daß ein originales Schnaderhüpfel mit Orchesterbegleitung undenkbar ist, und Lachner sich wieder um den Volkston bemüht, könnte die Zitherbegleitung im Singspiel eine Reverenz an Herzog Max bedeuten.¹⁸⁹

Laut Libretto des „Roaga“ schildert der Knecht Girgl, wie er sich seine Zukünftige vorstellt: „... Ab'r a' schneidigi, freudigi,

Beispiel 19

| Text | Reim-
schema | Melodie | Melodie-
bau |
|------------------------|-----------------|--|-----------------|
| I bin scho a Wilda | a |  | a |
| Mei Freud is a Gwänd | b |  | b |
| Und a' Boivn, a' Grabn | a |  | a' |
| Wo's Gambs umarennt. | b |  | b' |

Beispiel 20

| Text | Reim-
schema | Melodie | Melodie-
bau |
|----------------------------|-----------------|--|-----------------|
| A' Bix ohni Ho' | a |  | a |
| Und a' Diendl ohni Mo', | a |  | b |
| Und a' Jaager ohni Schneid | b |  | c |
| Da is's allewei' g'feit. | b |  | d |

*Tüchtig, richtige, Die werd mei' Wei' . . .*¹⁹⁰ In der Partitur ist dieses „Gsangl“ nicht enthalten; dafür finden wir es als „Schnaderhüpfeln“ (!) in Kobells „Oberbayerischen Liedern“ (Nr. 24). Wahrscheinlich wurde es auf der Bühne nach dieser Melodie gesungen und vielleicht ebenfalls mit Zither begleitet.¹⁹¹

g) „Stanzl“

Die Alpenszene „Der Roaga“ enthält zwischen den Gesängen der Lisei „Dem's gleich is“ und „No deesmal koa Unglück“ zwei kurze „Stanzl“, das erste ländlerartig, das zweite schnaderhüpfelartig. Beide sind gesetzt für Streicher und „Singstimme“ bzw. „Voce“. Leider ist in der Partitur kein Text unterlegt, so daß es schwer festzustellen ist, an welcher Stelle des Librettos das „Stanzl“ eingefügt wurde.

J. Andreas Schmeller gibt in seinem „Bayerischen Wörterbuch“ zweierlei Begriffe der „Stanz“ an: Zum einen bedeutet die „Stanz“ den „Hof, den man einer Person macht, Ständchen, nächtlicher Besuch am Kammerfenster“¹⁹², ein Verweilen bei etwas Aufregendem, zum anderen bedeutet die „Stanz“ so viel wie „Hüpfen“.¹⁹³ Was nun mit den „Stanzln“ im „Roaga“ genau gemeint ist, kann vorerst nicht exakt angegeben werden, besonders, da das Libretto keinen Anhaltspunkt gibt.

h) Gesangsstücke ohne Gattungsbezeichnung

Im vorangegangenen Abschnitt c) über das Duett wurde darauf hingewiesen, daß die Gattungsbezeichnungen für die einzelnen Gesangsstücke der Alpenszenen weder in den Partituren noch in den Klavierauszügen konsequent angewendet sind. Form- und gehaltsmäßig muß daher z. B. zwischen „Lied“ und „Duett“ im Endeffekt kein Unterschied bestehen. Viele Gesangsstücke sind in der Partitur überhaupt nicht bezeichnet, etwa „A Bliemi im Mieda“, „Auf der Alm“ aus „s' letzti Fensterln“ oder „Hoch drobn auf der Alm“, „Dös

Sterndal dös g'wiss“ aus „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“, scheinen aber im Klavierauszug als „Lied“ oder entsprechend der Besetzung als „Duett“ auf. Kobell schreibt über die Gesänge im „Roaga“ „Dem's gleich is“ und „No deesmal“ „Arie“, desgleichen steht über dem Gesang des Sepp „Stehn'iauf'n A'stand“ „Arie“. Dennoch haben wir im letzteren ein anspruchsloses Strophenlied vor uns. Eine wirkliche „Arie“ würde nicht in das Milieu einer „Alpenszene“ passen.

Die Autographie der Alpenszenen Lachners sind mit Ausnahme von „Die beyden Freier“ verschollen; man kann daher nicht eruieren, was an den Überschriften original und was Zutat von Schreibern oder Druckern ist.¹⁹⁴

Im „Ju-Schroa“ singen die Bauernburschen im Wirtshaus kleine achttaktige Gsangln nach der Art eines Schnaderhüpfels, ohne Begleitung.

In „Die Beyden Freier“ tritt einmal der Berliner Fritze auf mit einem kurzen unbegleiteten Gesang, Midei desgleichen mit einem Jodlerliedchen. Alle diese unscheinbaren Stücke tragen in der Partitur keine Gattungsbezeichnung oder anderweitigen Einordnungsbegriff.

i) Volkslied

Das im Libretto als „G'sang“, in der Partitur als „Duett“ und im Klavierauszug von 1881 mit „Eingelegtes Duett. Volksweise“ überschriebene „Deandl bist stolz“ aus „s' letzti Fensterln“ ist in der Sammlung „Oesterreichische Volkslieder“ von Ziska und Schottky, Pest 1819, als Nummer 45 enthalten. In den Bemerkungen zur Dichtung der Alpenszenen (Abschnitt II, 3) wurde bereits darauf eingegangen.

Kobell zitiert Texte aus seiner eigenen Sammlung und merkt dies jedoch im Unterschied zu Seidl an; er verweist in Fußnoten in erster Linie auf die in seiner Liedersammlung enthaltene Melodie. Ein Blick da hinein zeigt dann, daß auch die Liedtexte, teilweise ausgewählte Strophen, übernommen wurden.¹⁹⁵

| Singspiel | Text des Gesangstücks | Quelle | Zitat/Entlehnung |
|---------------------------------------|-----------------------|---|--|
| 's letzti Fensterln
(Seidl/Kobell) | Deandl bist stolz | Ziska – Schottky Nr. 45 | a) Melodie: geringfügige Abweichung in Takt 5, 6.
b) Text: bearbeitet; s. o. Abschnitt II, 3. |
| Der Rauba
(Kobell) | Wen i sag wier is moa | Kobell, Oberbayerische
Lieder Nr. 31 | a) Melodie: zweistimmig übernommen.
b) Text: Grundmotiv des Lobgesangs auf den
Wendelstein beibehalten, sonst
andere Fassung. |
| “ | In' Sunta is' Kirta | “ “ Nr. 30 | a) Melodie: notengetreu übernommen.
b) Text: 1. Strophe wörtlich übernommen;
2. Strophe geringfügig abgeändert
(nur im Text, nicht in der Partitur
enthalten). |
| “ | Maxl woäßt was | “ “ Nr. 46 | a) Melodie: notengetreu übernommen.
b) Text: 2. – 4. Strophe wörtlich übernommen
(und eingerichtet: „Maxl“ statt
„Jager“, „Burgei“ statt „Senndrinn“). |
| “ | In Lanks da hon i | “ “ Nr. 4 | a) Melodie: Abweichungen in Takt 2 – 8.
b) Text: 1. u. 4. Strophe wörtlich übernommen. |

Lachner setzte die Volkslieder genauso für Orchester wie die übrigen nicht entlehnten Stücke.

Das Verhältnis eines Komponisten zu vorgegebenem Material, wie er es anbringt, prägt seinen Stil zu einem großen Teil. Verwendet er ein Zitat, will er das „*Antefactum*“ repräsentieren¹⁹⁶, d. h. Lachner führt – in der Gefolgschaft des Textdichters – dem städtischen Publikum des Münchner Hoftheaters mit der Verarbeitung originaler Volkslieder oberbayerisches, alpenländisches Milieu ganzheitlich vor.

j) Jodler

In Bayern wurde früher zu vielfältigsten Anlässen gejodelt.¹⁹⁷ Der Jodler konnte entweder als selbständiges Gebilde oder als Liedanhang erklingen. Das Jodlerlied ist aber mehr ein gemachtes Produkt des 18. und 19. Jahrhunderts.¹⁹⁸

Mehrere Gesangsstücke der Alpenszenen schließen in der Singstimme mit einem Jodler, der den Originalen überraschend ähnlich ist.¹⁹⁹ Die in Terzen und Sexten geführte Zweistimmigkeit, die taktweise wechselnde Harmonik V – I, die Wiederholung einer Periode sind z. B. als Gemeinsamkeiten eines Lachnerschen Jodlers und eines Jodlers aus der Kobell-Sammlung zu erkennen.

Beispiel 21

Angehänger „Jodler“ an „Dös Sterndal dös g'wiss“ aus „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“ (Takt 16 ff.)





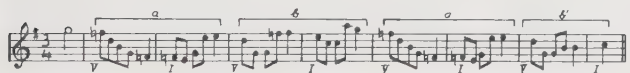
Beispiel 22

Angehängter Jodler aus Kobell, Oberbayerische Lieder, Nr. 9, Takt 13 ff.



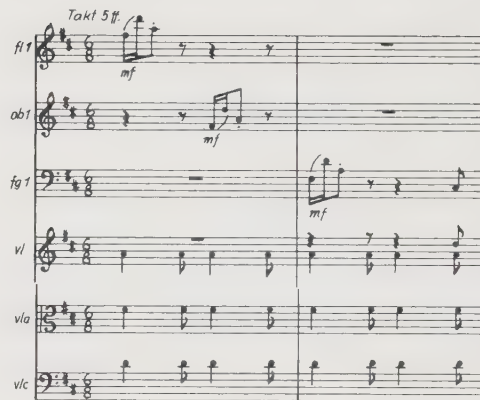
Beispiel 23

Angehängter Jodler aus Kobell, Oberbayerische Lieder, Nr. 15, Takt 8 ff.



Die letzten beiden Takte der Coda von Lachners Jodler sind identisch mit dem vorausgegangenen Takt 15. Lachner nimmt durch die Wiederholung wie schon durch die Coda eine Hochstilisierung vor; das Motiv, das das Lied beendet hat, beschließt auch den zugehörigen Jodler. Eben derselbe Jodler ist noch aus einem anderen Grund erwähnenswert: Nach den im Notenbeispiel 21 mit Fermaten gekennzeichneten Noten bricht die Musik für einen Moment ab, und Rosel gibt ihrem Staunen mit kurzen gesprochenen Einwüfen (z. B. „Dös is g'spassi“) Ausdruck, bevor sie mit freudigem Jodeln fortfährt. In der Introduction zu „Der Roaga“ finden wir Jodler-Motive; durch mehrere Instrumente ertönen nacheinander Dreiklangsbrechungen, wie sie speziell in einem Jodler zu finden sind (Takt 5 ff., 12 ff., 29 ff., 37 ff.).

Beispiel 24



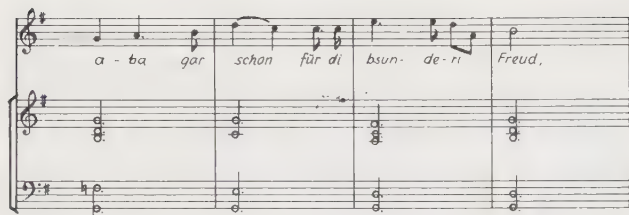
Damit wird wiederum die alpenländische Thematik des Singspiels veranschaulicht.

k) Choral

Nachdem sich in „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“ herausgestellt hat, daß die Sennerin Rosel und der Jäger Mathies nach langer Trennung nun für immer beieinander bleiben werden, stimmt Rosel voll Inbrunst ein Gebet an: „I dank da, mei God [!], allzeit“.

Beispiel 25





Die Streicher allein begleiten die Sängerin mit leisen, langgehaltenen Tönen. Die flächigen Klänge, der Ruhepunkt am Ende jeder Verszeile, die getragene, stufenweise oder nur mehr in kleinen Intervallen fortschreitende Melodie verleihen dem Stück den Charakter eines feierlichen Chorals. Nachträglich wurde in die Partitur „Sordinen“ eingetragen, um durch den gedämpften Streicherklang noch mehr Verinnerlichung zur Geltung zu bringen.

Beispiel 26

Takt 1 ff. Allegro

Der 6/8 Takt im Allegro soll den Galopp einer Parforcejagd nachahmen.²⁰¹ Die Singstimme greift mit ihrem Einsatz (Takt 5 ff.) das signalartige Motiv des Jagdrufs auf.

D. TONPOETISCHE EFFEKTE

a) Jagdmusik

Kobell ließ seine und des Herzogs Leidenschaft in seinen Dichtungen durchschimmern: An mehreren Stellen der Alpenszenen wird daher die Jägerei verherrlicht. Im „Roaga“ stellt der Jäger Sepp nach der Heimkehr von einer erfolgreichen Jagd fest: „Ja all’ Täg’ sollts halt a so sey’. Na’ waar’s a’ Lebn. Geht nix über d’ Jaagerei“²⁰⁰ und fährt leise vor sich hinbrummend fort: „Stehn’ i aufn A’stand . . .“. Lisei und der Förster stimmen ihm zu und bitten ihn, „dees . . . schö’s Gsang“ doch ganz zu singen. Lachner gestaltet hier die sonst stereotypen vier Einleitungstakte tonmalerisch aus: Die Hörner, Parforcehörner als Jagdinstrumente vorstellend, stimmen eine Jagdmusik an („Der Roaga“, Nr. 6, Takt 1 ff.).

Beispiel 27

In dem Terzett „Jagdblut, frischer Muth“ aus „Der Ju-Schroa“ erschallen die imitierten Jagdhornrufe dreistimmig (Takt 5 ff.).

Beispiel 28

Zuvor haben schon in der Einleitung des Stücks die Bläser, wiederum führend die Hörner, anklingen lassen, daß es sich um den Themenkreis „Jagd“ handelt (Takt 1 ff.).

Beispiel 29

b) Glockengeläute

Lachner setzt in den Alpenszenen keine Idiophone ein, obwohl z. B. Glocken sehr für die Darstellung des Pastoralen geeignet wären. Lediglich in dem das Drama „Der Ju-Schroa“ beendenden „Melodram“ steht in der Partitur über dem Takt 7 zu lesen:

„Man hört aus der Ferne ein schönes vollstimiges Geläute“. Näheres ist nicht festgelegt. In dem gleichzeitig ausgehaltenen Bläserklang nimmt Lena das Läuten wahr: „Horch Basn! – Läuten thuns! . . .“. Kaum hat sie zu Ende gesprochen, setzen zart die Streicher ein, mit Terzintervallen und Synkopen das Glockenläuten imitierend (Takt 8 ff.).

Beispiel 30

Der gedämpfte, fahle Klang („con sordini“) ist ein Vorbote des nahen tragischen Endes.

E. ZU DEN BEARBEITUNGEN

Der Münchner Musikalienverleger Joseph Aibl richtete in seinem Verlagskatalog von 1876 eine eigene Sparte ein: „Münchener Lieblingsstücke der neuesten Zeit“. Dort wurden u. a. Ausschnitte aus der Alpenszene „s letzti Fensterln“, bearbeitet für Klavier, angeboten.²⁰²

Lachners erste Alpenszene hatte beim Publikum einen so großen Erfolg erzielt, daß er noch weitere folgen lassen mußte. Damit war der Nachfrage noch immer nicht Genüge getan; es folgte eine Schwemme von Bearbeitungen der Alpenszenen „s letzti Fensterln“, „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“, „Die beyden Freier“ und „Der Ju-Schroa“. Die auf Grund der Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Musikalien-Verlags-Kataloges von J. Aibl (1876) erstellten Tabellen 1 – 4 im Anhang II²⁰³ zeigen die Vielfalt der Instrumente, für die die Bearbeitungen angefertigt wurden, Instrumente, die der Bürger zu Hause spielte, und auf denen er sich allein die schönsten Melodien, die er vielleicht von einem Theaterbesuch her in Erinnerung hatte, wieder vergegenwärtigen konnte.

Der königlich bayerische Hofmusikus Philipp Röth (1779 – 1850)²⁰⁴ versuchte sich selbst in der Komposition anspruchs-

loser Gesellschaftsmusik. Mit besonderer Vorliebe schrieb er eine Reihe von Potpourris aus Opern von Donizetti, Flotow, Gounod, Bellini, Verdi u. a.²⁰⁵ Er lieferte auch etliche Bearbeitungen der Alpenszenen einschließlich zweier Potpourris.²⁰⁶ Daneben bemühte sich vor allem August Baumgartner (1814 – 1862)²⁰⁷, der als Schüler Caspar Etts inmitten von wuchernden Bearbeitungen seine Kompositionslehre absolviert hatte, in Bearbeitungen der Alpenszenen um das häusliche Musizieren.²⁰⁸ Im 19. Jahrhundert hegten die Dilettanten für Bearbeitungen ein besonderes, für die Qualität der Musik jedoch nicht immer förderliches Interesse. Nicht selten wurden durch zahllose Bearbeitungen eines Werks dessen ohnehin triviale Züge noch verschärft.²⁰⁹ Um 1840 war bereits in G. Schillings Enzyklopädie über das Potpourri geurteilt: „Ein musikalisches Ragout, das nach allem schmeckt, aber den Magen verderbt . . .“²¹⁰. Dennoch begnügte sich damit die breite Masse der Musikliebhaber und erfreute sich so auch an den Alpenszenen Lachners.²¹¹

III. EINIGE ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZU DEN ALPENSZENEN

Ausschnitte aus „*s letzti Fensterln*“ wurden außer von Ignaz Lachner u. a. ebenfalls vertont von Anton Emil Titl (1809 – 1882), Friedrich Wilhelm Kücken (1810 – 1882), Franz von Suppé und Václav Juda Novotný (1849 – 1922)²¹², einem Komponistenkreis, der meist über das in kompositorischer Hinsicht in der Regel harmlose Hofkapellmeistermilieu des 19. Jahrhunderts nicht hinauswuchs.

Am Münchner Hof herrschte nun, bestimmt durch Herzog und König Max, ein ganz eigenes Klima. Er stand in seiner Vorliebe für das Alpenländische mit Künstlern in Verbindung, die in ihren Werken bewußt die Nähe zum einfachen Volk suchten. Vor der Uraufführung des „*Ju-Schroa*“ schrieb Herzog Max selbst am 5. 3. 1849 an Lentner: „. . . Ihre dramatische Szene ‚Der Ju-Schroa‘ hat mir so wohl gefallen, daß ich – bedauernd, dieselbe nicht auf meiner Privatbühne, die ich habe eingehen lassen, aufführen lassen zu können – sie dem Herrn Hoftheater-Intendanten, Freiherrn v. Frai, mitgeteilt habe,

welchem sie sowie der Madame Ditz (Darstellerin der Lena) gleichfalls so sehr gefallen hat, daß beschlossen wurde, Ihre Dichtung auf dem Königlichen Hoftheater aufführen und dazu eine eigene Dekoration fertigen zu lassen. Indem es mir zum Vergnügen gereicht, Ihnen meinen Beifall selbst hiemit zu bestätigen bitte ich Sie, das beifolgende Andenken . . . als ein kleines Merkmal meines Dankes entgegen zu nehmen . . .“²¹³

Die in den Aufführungen der Alpenszenen am Hoftheater agierenden Hofsänger und Hofsängerinnen waren teilweise dieselben wie in den Aufführungen großer Opern. Lachner war also eine künstlerisch hochwertige Interpretation seiner Singspiele gesichert. In der Uraufführung des „*Ju-Schroa*“ traten z. B. auf:²¹⁴

| | |
|----------------------------|-------------------|
| Florian | Herr Sigl |
| Lena | Frau Diez |
| Der Meßner in der Luitasch | Herr Heigel |
| Otilie, sein Weib | Frau Rohrlleitner |
| Seppel | Herr Allfeld |
| Mathies | Herr Schmidt. |

Sophia Diez und Eduard Sigl waren auch Partner in anderen Alpenszenen; „*Rosel*“ und „*Mathies*“ in „*s letzti Fensterln*“ spielten sie zusammen zwanzig Jahre lang.²¹⁵

Im Jahre 1850 eroberten sich die Alpenszenen „*s letzti Fensterln*“ und „*Das Versprechen hinter'm Herd*“ im Sturm Max Schweigers Münchner Isarvorstadttheater in der Müllerstraße „*Zu den drei Linden*“, bald darauf auch „*Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln*“.²¹⁶ Handwerker, Gewerbetreibende, Geschäftsleute stellten hier das Publikum. Nach der Schließung des Isarvorstadttheaters wurde bei Johann Schweiger im Vorstadttheater in der Au weitergespielt.²¹⁷ Noch im Jahre 1904 gehörten „*s letzti Fensterln*“ und „*Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln*“ zum Repertoire des Tegernseer Bauerntheaters, nachdem den beiden Stücken schon längst in weiten Teilen Deutschlands und Österreichs ein wahrer Triumph beschieden war.²¹⁸ Gerade diese ersten beiden Alpenszenen dürften beim Publikum am meisten Anklang gefunden haben; sie wurden von allen Alpenszenen Lachners am häufigsten aufgeführt und mit Abstand am häufigsten bearbeitet. Zwei von Lachner selbst arrangierte Klavierauszüge davon waren einst sogar im Besitz

der den Zillertaler Nationalsängern zugehörigen Theresa Prantl.²¹⁹ Scheinbar gehörte das eine oder andere publikums- wirksame Lied dieser Alpenszenen zum Repertoire der gefeierten Sängerin.

Lachner besaß durch seine Alpenszenen nicht nur Freunde; es gab auf der anderen Seite Gegner, die indirekt ihm, aber auch z. B. Kobell, Platitude und Niedlichkeit zum Vorwurf machten: „In Bezug auf wahrhaft schaffende Kraft im Felde der höheren Composition herrscht natürlich in München eine traurige Ebbe . . . Aber da machen sie nur Schnadahüpfeln und Epigramme, Politik und politische, gereimte, satyrische Tischreden, worüber die Kunst sich weinend verhüllt, und freuen sich herzlich mit einander über ihre eigenen Einfälle.“²²⁰

Man sollte nicht unbedingt danach bestrebt sein, mit hohen ästhetischen Maßstäben die Alpenszenen zu werten. Sie gehören zur „liebenswürdigen Gattung des volkstümlichen Musiktheaters“²²¹, die unter den beinahe zahllosen, doch oft originellen Stücken einen in sich geschlossenen Komplex bilden. Hatten

Michael Haydns Singspiele „Die Hochzeit auf der Alm“ (1768) und „Der Baßgeiger von Wörgl“ den Anfang der „Lederhosen- poesie“²²² bedingt und „Der Tiroler Wastel“ von Emanuel Schikaneder, Musik von Johann Jakob Haibel (1796)²²³, wieder einen neuen Markstein gesetzt, blieben doch Lachners Alpenszenen sehr lange lebendig und können in ihrer Art als genre- bestimmend gelten.

Am Münchner Hof suchte man aufwendig nach allen Seiten alpenländisches Flair. Lachner wußte es seiner Musik zu verleihen, indem er geschickt alpenländische Genres, wie z. B. Schnaderhüpfel, Jodler, Ländler, einflocht und mit Pastoralen und Volksliedern ländliche Atmosphäre schuf.

Alpine Landschaften haben die Komponisten nicht nur in der Vergangenheit während romantischer Epochen inspiriert²²⁴, auch in der Gegenwart konnte noch ein arrivierter Komponist wie Benjamin Britten in einer „Alpine Suite for Recorder Trio“²²⁵ seine Eindrücke von einer alpinen Gegend, in diesem Fall Zermatt, tonmalerisch niederlegen.

ANMERKUNGEN

¹ Eduard Stemplinger, Das Altbayerische Komödispiel, Altötting-Feldafing 1949, S. 45 ff.

² Ebda., S. 64. Vgl. u. S. 202.

³ Ebda., S. 64 – 65.

⁴ Ebda., S. 65.

⁵ Regieanweisung bei: Ferdinand Raimund, Der Alpenkönig und der Menschenfeind, Neuausgabe Stuttgart 1968, S. 5 (1. Aufzug, 1. Auftritt).

⁶ Vgl. E. Stemplinger, a. a. O., S. 60 ff.

⁷ Vgl. (auch zum Folgenden) den Aufsatz von Walter Salmen in diesem Band.

⁸ Vgl. Leopold Schmidt, Das deutsche Volksschauspiel in zeitgenössischen Zeugnissen vom Humanismus bis zur Gegenwart, Berlin 1954, S. 76 – 77.

⁹ Erschienen in München 1862.

¹⁰ Ludwig Steub, Wanderungen im bayerischen Gebirge, München 1862, S. 162. Vgl. Aloys Dreyer, Franz von Kobell. Sein Leben und seine Dichtungen (= Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, hg. v. Historischen Vereinen von Oberbayern, Bd. 52, Heft 1), München 1904, S. 37.

¹¹ Pankraz Fried, Die Sozialentwicklung im Bauerntum und Landvolk, in: Hdb der Bayerischen Geschichte IV/2, hg. v. Max Spindler, München 1975, S. 751 – 752, 763, 684.

¹² Vgl. z. B.: Illustriertes Konversations-Lexikon-Vergleichendes Nachschlagebuch für den täglichen Gebrauch-Haushalt für das deutsche Volk und „Obris pictus“ für die studierende Jugend, Leipzig-Berlin 1872. Kurt Schöning, Mit viel Gefühl. Bayern im Spiegel der Gartenlaubezeit, München 1965, S. 7 – 8.

¹³ Leopold Schmidt, Zwischen 1819 und 1889. Die Volkstümlichkeit des Volksliedes im 19. Jahrhundert, in: ÖMZ, 24. Jg. Heft 9, Wien 1969, S. 527 ff.

¹⁴ Vgl. z. B. Ludwig Kusche, Musik und Musiker in Baiern Betrachtungen zur bairischen Musikgeschichte, München 1963 S. 115 ff.

¹⁵ Leopold Schmidt, Das Tiroler Volkslied im frühen 19. Jahrhundert, in: ÖMZ, 31. Jg., Heft 9, Wien 1976, S. 403.

¹⁶ Ign. Lewinsky, Einige Worte über den österreichischen Volkslied, in: Wiener allgemeine Musik-Zeitung, 5. Jg., Nr. 59, 17. Mai 1845, S. 233.

¹⁷ Gemeint ist Österreich, insbesondere Wien (im Jahre 1845).

- ¹⁸ I. L e w i n s k y, a. a. O., S. 233.
- ¹⁹ Ebda., S. 233 – 234.
- ²⁰ Walter W i o r a, Art. „Alpenmusik“, in: MGG I, Kassel-Basel etc. 1949 – 51, Sp. 359 ff.
- ²¹ Fritz G y s i, Alpine Darstellungen in der Musik, in: Schweizerisches Jb für Musikwissenschaft, Bd. 1, Basel 1924, S. 80.
- ²² Vgl. F. G y s i, a. a. O., S. 79.
- ²³ Mario Foresi, Tirolese. Canto con accompagnamento di Pianoforte. Erschienen in Florenz bei Adriano Salani, o. J. (Ferdinandum Innsbruck M 708).
- ²⁴ Ferdinandum Innsbruck M 480.
- ²⁵ Ferdinandum Innsbruck M 6054.
- ²⁶ Ferdinandum Innsbruck M 447.
- ²⁷ Vgl. Inge-Christa V ö l k e r, Heinrich Proch. Sein Leben und Wirken, Diss. masch. Wien 1949, S. 49 ff., 83.
- ²⁸ Vgl. zum Thema alpine Darstellungen im Musikdrama: F. G y s i, a. a. O., S. 87 ff. Vgl. Gustav P i c h l e r, Der musikalische Raimund, in: ÖMZ, 1. Jg., Wien 1946, S. 264 – 265.
- ²⁹ O h n e A u t o r, Eine Volksoper, in: Das deutsche Volkslied, 5. Jg., Wien 1903, S. 69. Vgl. Paul F r a n k u. Wilhelm A l t m a n n, Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon, Regensburg 1936¹⁴, S. 289.
- ³⁰ L. S c h m i d t, Zwischen 1819 und 1889, a. a. O., S. 528; Karl Magnus K l i e r, Eugen Napoleon Neureuther und seine „Schnaderhüpfel“, in: Säng- und Musikantenzeitung, 6. Jg., Heft 4, München 1963, S. 63. Vgl. Josef N a d l e r, Geschichte der deutschen Literatur, Regensburg 1961², S. 531 – 532.
- ³¹ Luise von K o b e l l, Unter den vier ersten Königen Bayerns, Bd. 1, München 1894, S. 169.
- ³² Constant von W u r z b a c h, Art. „Baumann, Alexander“, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 1, Wien 1856, S. 189.
- ³³ Das Milieu am bayerischen Königshof zur Zeit des Herzogs Max schildern u. a. folgende Arbeiten: Alois D r e y e r, Maximilian, Herzog in Bayern. Schriftsteller und Komponist 1808 – 1888, München-Leipzig 1919 (Sdr. aus „Lebensläufe aus Franken“, hg. v. Gesellschaft für Fränkische Geschichte), S. 315 – 320; d e r s e l b e, Franz von Kobell, a. a. O., S. 21, 46 ff., 59; Leopold S c h m i d t, Volksmusik. Zeugnisse ländlichen Musizierens, Salzburg 1974, S. 37; d e r s e l b e, Zwischen 1819 und 1889, a. a. O., S. 528; Johannes F r e s s l, Die Musik des bairischen Landvolkes vorzugsweise im Königreiche Baiern. Erster Teil: Instrumentalmusik. München 1888 (Sdr. aus Oberbayerisches Archiv des Historischen Vereines von Oberbayern, Bd. XLV), S. 50 – 51; Josef N a d l e r, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. IV, Regensburg 1932³, S. 408; Gottfried M ü h l f e l d e r, Joseph Friedrich Lentner, ein bayerischer Malerdichter (1814 – 1852), in: Oberbayerisches Archiv, Bd. 67, München 1930, S. 39; Hans P ö r n b a c h e r, Bayern im 19. und 20. Jahrhundert, in: Bayerische Literaturgeschichte in ausgewählten Beispielen, Bd. 2 (Neuzeit), hg. v. Eberhard Dünninger und Dorothee Kiesselbach, München 1967, S. 48; Hans F r a u n g r u b e r, Zur Ehrenrettung Kobell's, in: Das deutsche Volkslied, 1. Jg., Wien 1899, S. 47; Hans u. Karl P ö r n b a c h e r, Die Literatur bis 1885, in: Hdb der Bayerischen Geschichte IV/2, hg. v. Max Spindler, München 1975, S. 1113; I. K u s c h e, a. a. O., S. 62.
- ³⁴ Vgl. Hildegard H e r r m a n n, Status und Funktion des Hofkapellmeisters in Wien (1848 – 1918), Diss. masch. Innsbruck 1978, S. 517 ff.
- ³⁵ Albert A s c h l, Die Moralt. Lebensbilder einer Familie, Rosenheim 1960, S. 101.
- ³⁶ Seine Zitherschule wurde verlegt in München bei Josef Aibl und sogar übersetzt ins Englische und Französische (vgl. Musikalien-Verlags-Katalog von Jos(e)f A i b l, München 1876, S. 3). Drucke seiner Kompositionen verwahrt die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München.
- ³⁷ L. K u s c h e, a. a. O., S. 7 – 8.
- ³⁸ Paul N e t t l, Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: StMw, Heft 8, Wien 1920, S. 140.
- ³⁹ Paul N e t t l, An English Musician at the Court of Charles VI in Vienna, in: MQ, Bd. XXVIII, 1942, Reprint New York 1964, S. 321.
- ⁴⁰ P. N e t t l, Die Wiener Tanzkomposition, a. a. O., S. 139; vgl. ebda. S. 144 ff.
- ⁴¹ Paul N e t t l, Österreichische Folklore des 17. Jahrhunderts – Eine Zusammenfassung, in: Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter, Leipzig 1969, S. 76 – 77.
- ⁴² L. S c h m i d t, Das deutsche Volksschauspiel, a. a. O., S. 72 ff.
- ⁴³ Protokolle des Neueren Zeremonialarchivs im Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Jg. 1879, 24. April.
- ⁴⁴ Vgl. Akten der General-Intendanz im Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien (Gen. Int. 1881, 247).
- ⁴⁵ Protokolle des Neueren Zeremonialarchivs im Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Jg. 1899, Anhang VI.

- ⁴⁶ Vgl. auch op 61 „Neue Steirische Tänze“. Vgl. Alexander Weinmann, Verzeichnis sämtlicher Werke von Johann Strauss Vater und Sohn, Wien 1956, S. 70, 72, 92.
- ⁴⁷ Ebda., S. 81.
- ⁴⁸ Schreiben des Herzogs Maximilian an Johann Strauß vom 14. 1. 1856: Wiener Stadtbibliothek, Hs – Smlg, N/IN 11405.
- ⁴⁹ Vgl. Hans Schmid, Musik, in: Hdb der Bayerischen Geschichte IV/2, hg. v. Max Spindler, München 1975, S. 1212 – 1213, 1228; H. und K. Pörnbacher, a. a. O., S. 1089.
- ⁵⁰ Akten der Staatstheater im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München, Abt. I, Nr. 255, f 7 (im Folgenden abgekürzt: „Stth“).
- ⁵¹ Stth 255, f 14 (Anstellungsdekret).
- ⁵² Stth 255, f 15.
Im § 1: „Der Musikdirektor hat im Allgemeinen in untergeordneter Stellung zum kgl Capellmeister die Direktion des Orchesters, daß der Vocal und Instrumental Musik des kgl Hof Theaters mit der Verbindlichkeit bey dessen Verhinderung in Erkrankungen oder Abwesenheitsfällen deßen sämtliche Funktionen zu übernehmen...“.
- ⁵³ Stth 255, f 26.
- ⁵⁴ Stth 255, f 27.
- ⁵⁵ Stth 255, f 28.
- ⁵⁶ Stth 256, f 35.
- ⁵⁷ Vgl. Harald Müller, Ignaz Lachner. Versuch einer Würdigung. Mit Werkverzeichnis, Celle 1974, S. 10 – 19.
- ⁵⁸ William Neumann, Franz, Vinzenz, Ignaz Lachner (u. Ferd. Gumbert), Cassel 1856, S. 95 ff.
- ⁵⁹ Vgl. ebda.: „... so glücklich es ihn auch machte, mit seinem Bruder Franz an einem und demselben Institute wirken zu können, so bot ihm doch München nicht das, was er nothgedrungen wünschen mußte: eine freie, durch nichts beeengte Stellung, in der er ganz selbstständig schaffen und sein Dirigentalent hätte pflegen können.“
- ⁶⁰ Dirigenten wurden auf dem Theaterzettel noch nicht genannt.
- ⁶¹ Max Zenger, Geschichte der Münchener Oper, Nachgelassenes Werk, hg. v. Theodor Kroyer, München 1923, S. 368.
- ⁶² H. Müller, a. a. O.
- ⁶³ W. Neumann, a. a. O., S. 95.
- ⁶⁴ Die Bezeichnung „Alpenszene“ scheint meistens in den Titeln der Noten (Handschriften und Drucke (vgl. u.)), nicht in den Titeln der Libretti auf. Dort lautet der Untertitel z. B. „Gschpiel“ (Nr. 1, 3, 4 der nachstehend genannten Stücke) oder „ländliches Charakterbild (Nr. 6). Baumann umschreibt seine Stücke (Nr. 7, 8) mit „Scene aus den österreichischen Alpen“; demnach wurde „Alpenszene“ erst später verallgemeinernd dazugefügt.
- ⁶⁵ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.
Titel der hs. Part.: „s’ letzti Fensterln/Eine Alpen-Scene mit Gesängen [!]/von J. G. Seidl/Musik von Ig: Lachner/König: [!] Bayr: Hofmusik-Director.“
- ⁶⁶ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.
Titel der hs. Part.: „Drey Jährln [!] / nach’m letztn Fensterln / Eine Alpen-Scene mit Gesängen / von J. G. Seidl / Musik von Ig: Lachner / König: Bayr. Hofmusik-Director.“
Kopftitel über der „Introduction“: „Iltr Act“.
- ⁶⁷ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (SM 25149).
Titel der hs. Part.: „Der Roaga / Komische Gebirgs-Scene / von / Fr v: Kobell / Musik / von / Ig: Lachner“.
- ⁶⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (SM 25148).
Titel der hs. Part.: „Der Rauba / Gebirgs Scene von Kobell, Musik von / I. Lachner“.
- ⁶⁹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung (St. th. 676).
Kopftitel der hs. Part. (Autograph ca. 1846): „Introduzione zur Gebirgsszene / „Die beyden Freyer“ / Musik von Ignaz Lachner“.
- ⁷⁰ Wien, Stadtbibliothek im Rathaus, Musiksammlung (MH 6707).
Kopftitel der hs. Part.: „Der Ju-Schroa! [!] von Ig: Lachner.“
- ⁷¹ Zur Zeit keine Partitur auffindbar, lediglich 2 Vokalstimmen und ein Soufflierbuch (Kopie ca. 1850) in München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung (St. th. 712 a; die Sign. St. th. 712 enthält Partitur, Stimmen und Rollentexte zu „Der Freiherr als Wildschütz“ in der Vertonung von Karl Stein (1807 – 1866)).
- ⁷² Vgl. hierzu die folgenden Ausführungen.
- ⁷³ A. a. O., S. 11 – 12.
- ⁷⁴ Günter Goepfert, Das Lebensbild, in: Franz von Kobell, Ausgewählte Werke, München 1972, S. 33 – 34. Anton Würz, Art. „Lachner“, in: MGG VIII, Kassel-Basel etc. 1960, Sp. 33, nennt weder „Der Roaga“ noch „Der Rauba“.
- ⁷⁵ Stth 255, f 40.
Lachner wendet sich an einen Herrn „Inspektor“. Damit könnte ein Sekretär des Hoftheaterintendanz-Sekretariates angesprochen sein (vgl. Hof- und Staats-Handbuch des Königreichs Bayern, München 1852, S. 96).

⁷⁶ Lachner nennt nur die Familiennamen der Schauspieler (ausgenommen Schmid). Vornamen und Status wurden hier an Hand des Hofkalenders aus dem Jahre 1852 (s. Anm. 74), S. 94 – 96, ergänzt.

⁷⁷ Vergegenwärtigt man sich die Entstehung der Texte zu „Das Versprechen hinter'm Herd“ und „Der Freiherr als Wildschütz“, wird man ohnehin erkennen, daß eine Vertonung des „Freiherrn“ allein eher unwahrscheinlich gewesen wäre.

Alexander Baumann schrieb die dramatische Dichtung „Das Versprechen hinter'm Herd“ im Jahre 1848, im darauffolgenden Jahr 1849 als Fortsetzung „Der Freiherr als Wildschütz“ (C. v. Wurzbach, Art. „Baumann“, a. a. O., S. 189). Wiederum ein Jahr später erschienen beide Szenen u. a. in Baumanns „Singspielen aus den österreichischen Bergen im Volksdialekt“ (Wien 1850), voran „Das Versprechen hinter'm Herd“ – „Eine Scene aus den österreichischen Alpen mit Nationalgesängen“, und danach „Der Freiherr als Wildschütz“ – „Eine Scene aus den österreichischen Alpen, als Nachspiel zum ‚Versprechen hinter'm Herd‘“. Für unseren Zusammenhang ist die Tatsache, daß schon vor dem Text des „Freiherrn als Wildschütz“, der uns in der Vertonung von Ignaz Lachner zwar fragmentarisch, aber dennoch eindeutig als solche überliefert ist, ein anderer zugehöriger Text Baumanns, nämlich „Das Versprechen hinter'm Herd“, existierte, von Bedeutung. C. v. Wurzbach charakterisiert so: „In letztern zwei Stücken wirkt die Nebeneinanderstellung der niederösterreichischen Mundart und des Berliner Jargons mit drastischer Komik. Diesen zwei Stücken – welche auf allen deutschen Bühnen gegeben werden – verdankt B[umann] seine Volksthümlichkeit.“ (Art. „Baumann“, a. a. O., S. 189). Warum sollte Lachner, nachdem er einige Jahre zuvor des großen Erfolgs wegen dem „letzten Fensterln“ das „Drei Jährln“ hatte folgen lassen, nunmehr von zwei ebenso erfolgsträchtigen zusammengehörigen Stücken nur das zweite in Musik gesetzt haben?

Was eine als endgültig anzusehende, erst auszumachende Werkanzahl der „Alpenszenen“ Ignaz Lachners angeht, wäre noch zu bedenken, daß in weiteren „Volksstücken“ Kobells, die in „G'schpiel“ mit dem „Roaga“ und dem „Raub“ in einem Band erschienen sind (Franz von Kobell, G'schpiel. Volksstücke und Gedichte in oberbayerischer Mundart, München 1868), d. h. also „Die Untersberger-Maannln“ und „Brugger-Marie“, ähnliche Musikeinlagen eingeflochten sind wie in den von Lachner nachweisbar vertonten Stücken (vgl. ebda. z. B. S. 65, 74, 77, 90, 105, 115, 133, 139). „Der Rauba“ und „Der Roaga“ gelangten während der Jahre 1847 bis 1866 am Münchner Hoftheater zur Aufführung, in späterer Zeit, 1851 – 1855, abgelöst von den „Untersberger

Maannln“ und 1868 – 1870 von der „Brugger-Marie“. Einerseits drängt sich von der Konstitution der Stücke und der Nachbarschaft Lachners mit Kobell am Münchner Hof her die Idee auf, Ignaz Lachner könnte sich mit ihnen ebenfalls schöpferisch beschäftigt haben. Andererseits verließ Lachner 1853 den Münchner Hof, was wiederum gegen eine Aufführung von Werken von ihm am Münchner Hof etliche Jahre nach seinem Weggang spricht. Feste Anhaltspunkte sind leider nicht verfügbar.

⁷⁸ Maria Hornung-Jechl, Art. „Mundartdichtung, bairisch-österreichische“, in: Paul Merker und Wolfgang Stammeler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. II, Berlin 1959², S. 467 ff.; H. und K. Pörnbacher, a. a. O., S. 1112.

⁷⁹ M. Hornung-Jechl, a. a. O., S. 482.

⁸⁰ Wolfgang Müller von Königswinter, Münchener Skizzenbuch, Leipzig 1856, S. 102.

⁸¹ Karl Pörnbacher, Formkunst und Mundartdichtung. Literatur in München unter König Maximilian II., in: Bayerische Literaturgeschichte in ausgewählten Beispielen, Bd. 2 (Neuzeit), hg. v. Eberhard Dünninger und Dorothee Kiesselbach, München 1967, S. 306.

⁸² Max Dingler, Die oberbayrische Mundartdichtung, Günzburg 1953, S. 26.

⁸³ A. Dreyer, Franz von Kobell, a. a. O., S. 93 ff. Vgl. o. die Abschnitte I und II, 2.

⁸⁴ A. Dreyer, Franz von Kobell, a. a. O., S. 23.

⁸⁵ Vgl. die Titelblätter der beiden Partituren (s. Anm. 65 u. 66).

⁸⁶ S. Anm. 65.

⁸⁷ Johann Gabriel Seidl, Gedichte in niederösterreichischer Mundart (J. G. Seidls niederösterreichische Gedichte-Gesamtausgabe, Flinslerln), Wien 1844³, S. 232. (Die 4. Aufl. enthält auch „Drei Jährln nach'm letzten Fensterln“).

⁸⁸ J. G. Seidl, a. a. O., S. 245 – 246.

⁸⁹ Ebda., S. 237.

⁹⁰ Ebda., S. 243.

⁹¹ Schluß des Dialogs als Notiz in der Partitur (s. Anm. 65) für den rechtzeitigen Einsatz der Musik von „No. 4“ eingetragen.

⁹² Part. (s. Anm. 65), No. 4.

⁹³ J. G. Seidl, a. a. O., S. 245.

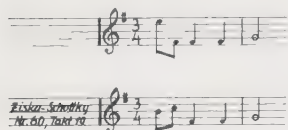
⁹⁴ Part. (s. Anm. 65), No. 5.

⁹⁵ Vgl. J. G. Seidl, a. a. O., S. 38.

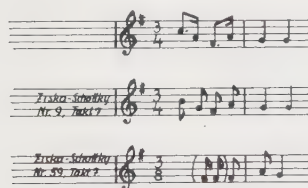
- ⁹⁶ Karl F u c h s, Johann Gabriel Seidl, Wien-Leipzig 1904, S. 80 – 81.
- ⁹⁷ Kobell: Vgl. o. I.
Seidl: „Almer, innerösterreichische Volksweisen“, Wien 1850.
- ⁹⁸ Seidl widmete Kaiser Ferdinand I. die „Gedichte in niederösterreichischer Mundart“ (s. Anm. 87); d. h., daß „s letzti Fensterln“ ebenfalls dem Kaiser gewidmet war. Vgl. auch K. F u c h s, a. a. O., S. 84.
- ⁹⁹ Kobell: Vgl. o. II, 2.
Seidl: K. F u c h s, a. a. O., S. 83 – 85.
Vgl. Johann Gabriel Seidl, Flinserln. Oest’reichisch Gschdanz’ln, Gsang’ln und Gschicht’ln, 2. Heft, Wien 1829, S. 12.
- ¹⁰⁰ A. a. O., S. XIII (s. Anm. 87).
- ¹⁰¹ Ebda., S. XVI.
- ¹⁰² Erschienen in Pest. Nr. 45 („Diä rnd’l, bist schtolz“).
- ¹⁰³ F. v. K o b e l l, G’schpiel, a. a. O., S. 41 („In Sunntar is Kirta’“), 51 („In Lanks da hon i’ halt“) u. a.
Vgl. u. die Tabelle im Abschnitt II, 4, C, i.
- ¹⁰⁴ Von Kobell unverändert übernommen.
- ¹⁰⁵ J. G. S e i d l, Gedichte, a. a. O., S. 233.
- ¹⁰⁶ Im folgenden Kapitel wird sich hinsichtlich der musikalischen Komposition wiederum Hochstilisierung nachweisen lassen.
- ¹⁰⁷ C. v. W u r z b a c h, Art. „Baumann“, a. a. O., S. 190.
- ¹⁰⁸ Alexander B a u m a n n, Singspiele aus den österreichischen Bergen im Volksdialekt, Wien 1850, S. 1.
- ¹⁰⁹ Zitiert nach C. v. W u r z b a c h, Art. „Baumann“, a. a. O., S. 190.
Wie mir Herr Prof. Dr. R. W. Brednich freundlichst mitteilte, befinden sich im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg keine Anhaltspunkte für die Originalität der in „Das Versprechen hinter’m Herd“ vorkommenden Lieder. Lediglich das Lied des Freiherrn v. Strizow „Wenn der Schnee von der Alpen hinweggeht“ kann in einer textlichen Variante aus dem Nachlaß von Ludwig Erk belegt werden (E 2798). Bezüglich der Melodie kann jedoch mangels Partitur und sonstiger Noten nichts ausgesagt werden.
- ¹¹⁰ S. z. B. M. H o r n u n g - J e c h l, a. a. O., S. 477.
- ¹¹¹ A. B a u m a n n, Das Versprechen hinter’m Herd, a. a. O., S. 11.
- ¹¹² Ebda., S. 15.
- ¹¹³ So die Regieanweisung (S. 15).
- ¹¹⁴ Vgl. Anmerkung 109.
- ¹¹⁵ Vgl. das eben genannte Beispiel.
- ¹¹⁶ Ebda., S. 25.
- ¹¹⁷ Ebda., S. 36 – 37.
- ¹¹⁸ M. H o r n u n g - J e c h l, a. a. O., S. 483; J. N a d l e r, Literaturgeschichte der deutschen Stämme, a. a. O., S. 685.
- ¹¹⁹ Hyacinth H o l l a n d, Art. „Lentner, Johann Friedrich“, in: ADB, Bd. XVIII, Leipzig 1883, S. 266.
- ¹²⁰ Ebda.
- ¹²¹ Vgl. hierzu: J. N a d l e r, Literaturgeschichte der deutschen Stämme, a. a. O., S. 402; G. M ü h l f e l d e r, a. a. O., S. 34 ff.; H. und K. P ö r n b a c h e r, Die Literatur bis 1885, a. a. O., S. 1108 – 1109; Hans P ö r n b a c h e r, Joseph Friedrich Lentner, ein Meraner Dichter aus dem Lechraim, in: Der Schlern, 48. Jg., Bozen 1974, S. 64 ff.
- ¹²² Lentner beschäftigte sich nicht nur mit Volksmusik. Er entwarf z. B. ein Opernlibretto zum Thema „Herzog Friedrich mit der leeren Tasche von Tirol“ für Franz Lachner. Leider ist über den Verbleib der Arbeit nichts bekannt (G. M ü h l f e l d e r, a. a. O., S. 36).
- ¹²³ Aus den „Geschichten aus den Bergen“, auch einzeln erschienen in: Alpenrosen, Unterhaltungsblatt zur „Tiroler Land-Zeitung“, Nr. 31, 1915.
- ¹²⁴ G. M ü h l f e l d e r, a. a. O., S. 36.
Das Drama erschien im Druck (als Libretto zu Lachners Singspiel) bei dem Musikalienverlag Josef Aibl in München (1849).
- ¹²⁵ G. M ü h l f e l d e r, a. a. O., S. 103 – 104.
- ¹²⁶ Ebda., S. 104.
- ¹²⁷ Ebda.
- ¹²⁸ Man beachte nochmals den Unterschied: Schriftsprache in der Erzählung („Der Juchschrei“), Dialekt im Drama („Der Juchschroa“).
- ¹²⁹ G. M ü h l f e l d e r, a. a. O., S. 104.
- ¹³⁰ In: „Der Rauba“, „Die beyden Freier“, „Das Versprechen hinter’m Herd“.
- ¹³¹ In: „s letzti Fensterln“.
- ¹³² In: „Der Roaga“ (a. a. O., S. 27).
- ¹³³ In: „Der Rauba“, „Die beyden Freier“.
- ¹³⁴ In: „Das Versprechen hinter’m Herd“.
- ¹³⁵ A. B a u m a n n schrieb auch „A klans Vorg’spiel zum letzten Fensterln mit National-G’sangeln“ mit dem Titel „s erschi

- Bußert“, erschienen in: Singspiele aus den österreichischen Bergen, a. a. O.
- 136 In: „Die beyden Freier“.
- 137 In: „Die beyden Freier“, „Das Versprechen hinter'm Herd“, „Der Freiherr als Wildschütz“.
Vgl. o. S.
Vgl. auch bezüglich der Seidl – Texte: Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur zwischen Restauration und Revolution 1815 – 1818, Bd. II, Stuttgart 1972, S. 779; Eugen Weigl, Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert, München 1961, S. 20.
Über den Dichter Karl Wilhelm Vogt ist nicht allzuviel bekannt; Wilhelm Kosch, Deutsches Literaturlexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch, Bd. IV, Bern 1958², S. 3136 – 3137, nennt weder unter seinen Werken „Die beyden Freier“ noch macht er Angaben über Sekundärliteratur.
Möglicherweise blieb das Libretto Manuskript.
- 138 Georg Reichert, Art. „Literatur und Musik“, in: Paul Merker und Wolfgang Stammler. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. II, Berlin 1959², S. 143.
- 139 Vgl. ebda., S. 147.
- 140 Heinrich W. Schwab, Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770 – 1814, Regensburg 1965, S. 10.
Vgl. G. Reichert, a. a. O., S. 151; Alfred Heuß, Dichtkunst und Tonkunst, in: Schweizerisches Jb für Musikwissenschaft, Bd. 2, Aarau 1927, S. 110.
- 141 Bernhard Seyfert, Das musikalisch-volksthümliche Lied von 1770 – 1800, in: VfMw, 10. Jg., Leipzig 1894, S. 35 ff.; vgl. Stefan Kunze, Art. „Singspiel“, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 874.
- 142 B. Seyfert, a. a. O., S. 40; S. Kunze, a. a. O., S. 874.
- 143 Siehe bei Constantin Floros, Gustav Mahler II, Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung, Wiesbaden 1977, S. 107. Ebda. S. 108 – 109 wird der Charakterbegriff als ausschließlich auf Satztypen und Genres bezogen verstanden; diese Definition wird für das Folgende übernommen.
- 144 Die in den Überschriften der nachstehenden Abschnitte in Anführungszeichen gesetzten Satztypen stehen unter diesem Begriff auch in den Partituren. Die übrigen aufgezählten Satztypen (Pastorale, Marsch usw.) scheinen unter diesen Bezeichnungen in den Partituren nicht auf.
- Zu den Partituren s. o. Kapitel II, 2.
- 145 Vgl. Karl Werner Gümpel, Art. „Pastorale“, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 415.
- 146 Vgl. z. B. u. den Abschnitt über „Pastorale“.
- 147 Vgl. Reinhold Brinkmann, Art. „Vorspiel“, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 1058.
- 148 Vgl. z. B. u. den Abschnitt über „Ländler“.
- 149 „Der Rauba“ beginnt ohne instrumentalen Einleitungssatz.
- 150 Vgl. L. Kusche, a. a. O., S. 50 ff.
- 151 Hans Engel, Art. „Pastorale“, in: MGG X, Kassel-Basel etc. 1962, Sp. 937 – 938; Adolf Sandberger, Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie, in: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte II, München 1924, S. 154 ff.
- 152 H. Engel, a. a. O., Sp. 940.
- 153 A. Sandberger, a. a. O., S. 159.
- 154 Ebda., S. 155.
- 155 C. Floros, a. a. O., S. 144 ff.
- 156 A. a. O., S. 154 ff.
- 157 Erich Schenk, Vorwort zu: J. J. Fux, Sonata pastorale a tre, hg. v. E. Schenk, Wien 1954.
Vgl. Leopold Kantner, Leben und Kirchenkompositionen von Anton Diabelli mit Thematischem Katalog seiner Werke, Diss. masch. Wien 1957, S. 205.
- 158 Die Partitur der Notenbeispiele 5, 6, 7 enthält aus Platzgründen nur diejenigen Instrumente, die bei Beginn des Einleitungssatzes spielen. Die übrigen Instrumente, z. B. Oboe, Trompete, Pauke, setzen erst später ein, sind für den aufzuzeigenden Genretypus gerade nicht von Bedeutung und daher weggelassen.
- 159 Vgl. u. den Abschnitt „Schnaderhüpfel“.
- 160 J. Fressl, a. a. O., S. 20 ff.
- 161 „Zur Erzielung einer Atmosphäre des Bekannten und Anheimelnden“ gehört bei einer Komposition im „Volkston“ eigentlich die Verwendung von Volksmusikinstrumenten (Christoph-Hellmut Mahling, Verwendung und Darstellung von Volksmusikinstrumenten in Werken von Haydn bis Schubert, in: Jb des österreichischen Volksliedwerkes, Bd. XVII, Wien 1968, S. 39). Von Haydn bis Schubert wurden echte Volksmusikinstrumente kaum verwendet, sondern durch andere Instrumente nachgeahmt (ebda., S. 41 ff.). Dies änderte sich erst in der Romantik (ebda., S. 48).

Beispiel e
„A Bliemi im Mieda“, Takt 11



Beispiel f
„Auf der Alm is a Leb'n“, Takt 3, 35



Beispiel g
„A Bliemi im Mieda“, Takt 22



Der Gesang der Rosel „Am Sūnta da hab' i Gott'sjamerli g'woant“ aus „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“ z. B. fällt dagegen aus dem Volkston heraus; die eingeschobene Tonart gis-Moll und vor allem die Chromatik in Melodiebildung und Harmonik verdrängen ihn (Takt 11 ff.).

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Takt | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | | | | | | | | | | | |
| E-Dur | V | I | | | | | | | | | IV | | | | | | | | | | | |
| gis-Moll | | | V | I | V | I | | | | | | | | | | | | | | | | |
| H-Dur | | | | | | | V | I | V | I | | | | | | | | | | | | |

(Über die Eigentümlichkeiten des bairischen Volksliedes, wie z. B. Dur-Tonalität, Beschränkung der Harmonik auf die Hauptstufen der zu Grunde gelegten Tonart ohne Modulationen, dreiteilige Formen, Melodiebildung etc. vgl. Max B ö h m, Ein Beitrag zur Psychologie des bairischen Volksliedes, in: Das deutsche Volkslied, 45. Jg., Wien 1943, S. 2, 27; L. K u s c h e, a. a. O., S. 13 ff., 25 ff., 38; J. F r e s s l, a. a. O., S. 64 – 66.)

175 K. G u d e w i l l, a. a. O., Sp. 760 ff.; F. S e n g l e, a. a. O., S. 579.

176 Wilhelm Hebenstreit in der „Wissenschaftlich-literarischen Enzyklopädie der Aesthetik“ (Wien 1843), zitiert nach F. S e n g l e, a. a. O., S. 580.

177 F. S e n g l e, a. a. O., S. 580.

178 S. Tabellen im Anhang I.

In den Bearbeitungen (s. u. Abschnitt E) scheint dann manches als „Lied“ auf, was in der Partitur gar keine (Gattungs-) Bezeichnung hat (vgl. u. Abschnitt h).

179 Vgl. M. B ö h m, a. a. O., S. 74 – 75.

180 Vgl. H. W. S c h w a b, a. a. O., S. 65.

- 181 1. Aus „Der Roaga“: „Mei Sepp du bist scho so viel guat“ (Lisei, Sepp, Girgl, Förster)
2. Aus „Der Rauba“: „Ja d' Lieb is a G'schicht“ (Maxl, Burgei, Nonei)
3. Aus „Die beyden Freier“: „Ja es is a Freud“ (Miede, Konrad)

182 Jodler haben oft weite Tonsprünge.

- 183 1. Aus „s' letzti Fensterln“:
 - a. „Deandl bist stolz“, (Mathies, Rosel)
 - b. „Adies lieba Jaga/schoni Sendrin“ (Mathies, Rosel)
2. Aus „Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln“: „Jaga itzt san ma“ (Mathies, Rosel)
3. Aus „Der Rauba“:
 - a. „Wenn i sag“ (Burgei, Nonei)
 - b. „In Lanks da hon i“ (Burgei, Maxl)

4. Aus „Die beyden Freier“:
„Heiße Miede“ (Konrad, Midei)
5. Aus „Der Ju-Schroa“:
 - a. „O Lena/Mei Florjan“ (Lena, Florian)
 - b. „O i bin ein arma Senderbua“ (Lena, Ottilie)
- 184 1. Aus „Der Roaga“:
„A goldener Ring“ (Lisei, Girgl, Sepp)
2. Aus „Der Ju-Schroa“:
„Jagablut“ (Mathies, Florian, Seppel)
- 185 S. K u n z e, Art. „Singspiel“, a. a. O., S. 874.
- 186 1. „I bin scho a Wilda“ (Sepp; im Libretto lautet die 1. Verszeile:
„Mei' Freud' is was wild is“)
2. „A Bix ohni Ho“ (Sepp)
3. „I ko birschn . . ./I ko melka . . ./Und du bist . . .“ (Sepp, Lisei, Girgl)
- 187 Vgl. den Art. „Schnaderhüpfel“ in: Wörterbuch der deutschen Volkskunde, begründet von Oswald Adolf E r i c h und Richard B e i t l, Stuttgart 1974³, S. 711 – 712; Helmut H a a c k, Art. „Schnaderhüpfel“, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 852 – 853.
- 188 Vgl. die Regieanweisung Kobells: „Sepp spielt Zither“ (S. 3).
- 189 Vgl. o. Abschnitt I, S. 195.
- 190 S. 9 – 10.
- 191 Anders als sonst macht Kobell hier keine Fußnote im Text mit dem Hinweis auf seine Liedersammlung.
- 192 J. Andreas S c h m e l l e r, Bayerisches Wörterbuch, bearbeitet von G. Karl Fromann (2. Aufl.), Bd. 2, München 1877, S. 772. (Schmeller weist das Wort u. a. bei Seidl in den „Flinserln“ nach.)
- 193 Ebda., S. 773.
- 194 Aus dem Anhang werden die Stücke mit und ohne Gattungsbezeichnung ersichtlich.
- 195 Wastl F a n d e r l streift im Nachwort zu den „Oberbayerischen Liedern“ (Reprint München o. J.), S. 107, die Frage nach den „echten“ Volksliedern in Kobells Sammlung: Es war früher einmal die Behauptung aufgestellt worden, die in den „Oberbayerischen Liedern“ enthaltenen Gesänge seien nicht „echt“; sie wurde jedoch bald widerlegt. Eine endgültige wissenschaftliche Klärung des Problems ist noch nicht erfolgt. Warum sollte aber Kobell Selbstgedichtetes in der Öffentlichkeit für Volksgut hinstellen, wo er doch im Auftrag des Herzogs Max das Originale beflissen zusammentrug?
- 196 Z. L i s s a, a. a. O., S. 364 ff.
- 197 M. B ö h m, a. a. O., S. 72.
- 198 Karl H o r a k, Der Jodler in Tirol, in: Jb des österreichischen Volksliedwerkes, Bd. XIII, Wien 1964, S. 93.
- 199 Vgl. die „Oberbayerischen Lieder“ von Kobell; auch dort etliche Lieder mit angehängtem Jodler.
- 200 5. Szene.
- 201 Ernst Ludwig W a e l t n e r, Art. „Jagdmusik“, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 421.
- 202 S. 63 (Verl.-Nr. 294), S. 64 (Verl.-Nr. 316), S. 65 (Verl.-Nr. 714), s. Anhang II, Tabelle Nr. 1.
- 203 Einige weitere Bearbeitungen aus anderen Bibliotheksbeständen siehe bei H. M ü l l e r, a. a. O., S. 11 – 12.
- 204 Alfons O t t, Art. „Röth, Philipp Jakob“, in: MGG XI, Kassel-Basel etc. 1963, Sp. 626.
- 205 Vgl. Musikalien-Verlags-Katalog J. A i b l, a. a. O., S. 11, 24.
- 206 S. Anhang II.
- 207 Hermann M e n d e l, Art. „Baumgartner, August“, in: Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. 1, Berlin 1870, S. 489.
- 208 S. Anhang II.
- 209 Vgl. Tibor K n e i f, Das triviale Bewußtsein in der Musik, in: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hg. v. Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 30.
- 210 Zitiert nach: Eva E g g l i, Probleme der musikalischen Wert-ästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik, Diss. Winterthur 1965, S. 76.
- 211 In der Druckausgabe von Adolf J e n s e n s „Ländlern aus Berchtesgaden“ op 46 für Klavier, komponiert 1873 während eines Sommeraufenthaltes am Königssee, erschienen bei Julius Hainauer in Breslau o. J., steht der Vermerk: „Mit Vorbehalt aller Arrangements“. Entweder wollte Jensen selbst sein Werk für singular beanspruchen oder der Verleger wollte einer unkontrollierten Verkommerzialisierung vorbeugen.
- 212 K. F u c h s, a. a. O., S. 87.
- 213 Zitiert nach: G. M ü h l f e l d e r, a. a. O., S. 44 – 45.
- 214 Ebda., S. 45.
- Frau Rohrleitner und Herr Heigel scheinen im Hofkalender des Jahres 1849 nicht auf; wahrscheinlich waren sie als Gäste engagiert.
- 215 M. Z e n g e r, a. a. O., S. 310.
- 216 E. W e i g l, a. a. O., S. 20.
- 217 Ebda., S. 36.

- ²¹⁸ K. Fuchs, a. a. O., S. 88, 97 – 98. Vgl. J. W. Nagl – Jakob Zeidler – Eduard Castle, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte II/1, Wien 1914, S. 617.
Es ist allerdings diesen Berichten nicht zu entnehmen, ob die genannten Aufführungen immer mit Lachners Musik stattgefunden haben.
„Der Ju-Schroa“ wurde noch im Jahre 1930 in München im Binderschen Puppentheater in einer Bearbeitung für die Marionettenbühne gebracht (G. Mühlfelder, a. a. O., S. 36).
- ²¹⁹ Jetzt im Besitz des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck (Sign. M 4298 und M 4339/10).
- ²²⁰ LMALA, Musikalische Chronik aus München, in: Wiener allgemeine Musikzeitung, 7. Jg., Nr. 24, 25. 2. 1847, S. 100.
- ²²¹ Alfons Ott, Von der frühdeutschen Oper zum deutschen Singspiel, in: Musik in Bayern, Bd. I, hg. v. Robert Münster und Hans Schmid, Tutzing 1972, S. 175.
- ²²² M. Zenger, a. a. O., S. 310. Vgl. dazu Hans Jancik, Michael Haydn, Zürich-Leipzig-Wien 1952, S. 81 ff.
- ²²³ Neuausgabe Wien-München 1969 (Doblinger), hg. v. Joseph Strobl, Vorwort von Karl Bogner.
- ²²⁴ Vgl. die bereits zitierte Arbeit von F. Gysi.
- ²²⁵ London-Paris etc. (Boosey & Hawkes) 1956.

'S LETZTI FENSTERLN (Seidl – Kobell)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
setzung | Gattungs-
bezeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|---------------------------------------|------------------|-------------|---------------|------------|---|--|-----------------------|---------------------------------|
| -- | – | – | D | $\frac{6}{8}$ | Allegretto | 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg,
2 cor, 2 tr, 2 vl, vla,
vlc, b, timp. | Introduction | Pastorale | |
| Nr. 1 | A Bliemi im Mieda,
a Bliemi am Hut | Rosl | G | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 cl, 2 fg, 2 cor,
2 vl, vla, vlc, b. | – | Jodlerlied | |
| Nr. 2 | Deandl bist stolz | Mathies,
Rosl | C | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 vl, vla, b. | Duett | Volkslied | Ziska-
Schottky
Nr. 45 |
| Nr. 3 | Auf der Alm is a
Leb'n | Rosl | E | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 cl, 2 cor,
2 fg, 2 vl, vla, b. | – | Jodlerlied | |
| Nr. 4 | Mei Ahnl und mei
Vater | Mathies | G | $\frac{3}{4}$ | Moderato | fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, vlc, b. | – | | |
| Nr. 5 | Adies, lieba Jaga /
schoni Sendrin | Rosl,
Mathies | G | $\frac{3}{4}$ | Andantino | fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, b. | Duett | | |

DREI JAHRN NACH'M LETZTEN FENSTERLN (Seidl – Kobell)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
setzung | Gattungs-
bezeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|--|------------------|-------------|--------------------------------|--|--|--|-----------------------|---------------------------------|
| – | – | – | g/G | $\frac{3}{4}$
$\frac{2}{4}$ | Andantino/
Allegro.
Tempo di
Marcia | 2 fl picc, 2 fl, 2 ob,
2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 tr, 2 vl, vla, vlc,
b, timp, kleine
Trommel. | Introduction
II. Act | Marsch | Nr. 7
Nr. 8 |
| Nr. 6 | Hoch drob'n auf
der Alma | Rosl | Es | $\frac{3}{4}$ | Andantino | fl, 2 cl, 2 fg, 2 cor,
2 vl, vla, vlc, b. | – | Jodlerlied | |
| Nr. 7 | Dös Sterndal dös
g'wissi | Rosl,
Mathies | G | $\frac{3}{4}$ | Andantino | fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, b. | – | Jodlerlied | |
| Nr. 8 | Mit die Fahna und
Trum̃in | Mathies | D | $\frac{4}{4}$ | Tempo di
Marcia | 2 fl picc, 2 fl, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | – | Marsch | |
| Nr. 9 | Am Suñta da hab'i
Gott'sjãmerli
g'woant | Rosl | E | $\frac{3}{4}$ | Allegretto | fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, vlc, b. | – | | |
| Nr. 10 | I dank da, mei God,
allizeit' | Rosl | G | $\frac{3}{4}$ | Andante | 2 vl, vla, b. | Gebet | Choral | |
| Nr. 11 | Jaga/Sendriñ itzt
san mar a Paar | Rosl,
Mathies | G | $\frac{3}{4}$ | Allegro
vivace | 2 fl, 2 cl, 2 cor,
2 fg, 2 vl, vla, b. | Schluß-
Duett | Jodlerlied | |

DER ROAGA (Kobell)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
besetzung | Gattungs-
zeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|--|--------------------------|-------------|---------------|-----------------------|--|--|-----------------------|--|
| – | – | – | D | $\frac{6}{8}$ | Allegro
non troppo | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 tr,
2 vl, vla, vlc, b,
timp. | Introduction | Pastorale
Jodler | G. F.
Händel:
Der Messias
(Er weidet
seine
Herde) |
| Nr. 1 | I bin scho a Wilda,
mei Freud is a
Gwänd' | Sepp,
Lisei | C | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | Zither | Schnader-
hüpfel | | |
| Nr. 2 | A Bix ohne Hoh' | Sepp | G | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | Zither | Schnader-
hüpfel | | |
| Nr. 3 | I ko birsch'n und
jag'n / I ko melka
und mahn / Und du
bist scho mei Diendl | Sepp,
Lisei,
Girgl | G | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | Zither | Schnader-
hüpfel | | |
| „Nr. 4“
[von späte-
rer Hand
beigefügt] | Dem's gleich is, is er
was der will | Lisei | E | $\frac{2}{4}$ | Allegretto | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | – | | |

Anhang I, Tabelle 3 (Fortsetzung)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
besetzung | Gattungs-
zeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|---------------------------------------|--------------------------------------|-------------|---------------|----------------|--|--|-----------------------|---------------------------------|
| – | – | nicht
genannt | C | $\frac{3}{4}$ | Allegretto | 2 vl, vla, vlc, b. | Stanzl | | |
| – | – | nicht
genannt | G | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | 2 vl, vla, vlc, b. | Stanzl | | |
| Nr. 4 | A goldener Ring | Lisei,
Girgl,
Sepp | G | ϕ | Allegro | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | Terzett | | |
| Nr. 5 | No deesmal koa
Unglück | Lisei | F | $\frac{3}{4}$ | Andante | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | – | | |
| Nr. 6 | Stehn' i auf'n
A'stand | Sepp,
Lisei | D | $\frac{6}{8}$ | Allegro | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | – | Jagdmusik | |
| – | Mei Sepp du bist
scho so viel guat | Lisei,
Sepp,
Girgl,
Förster | D | $\frac{2}{4}$ | Allegretto | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | Schluß-
gesang | Jodlerlied | |

DER RAUBA (Kobell)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
setzung | Gattungs-
bezeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|--|---------------------------|-------------|---------------|----------------|--|--|--------------------------|---|
| Nr. 1 | Wen i sag, wies is
moa | Burgei,
Nonei | D | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | 2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, vlc, b. | Duett | Volkslied,
Jodlerlied | Kobell,
Oberbayer.
Lieder,
Nr. 31 |
| Nr. 2 | A Jaga muß's sein | Burgei | C | $\frac{3}{4}$ | Andante | 2 fl, 2 cl, 2 cor,
2 vl, vla, vlc, b. | Lied | Jodlerlied | |
| Nr. 3 | In' Sunta is' Kirta | Maxl | F | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | 2 fl, 2 cl, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | Lied | Volkslied | Kobell,
Oberbayer.
Lieder,
Nr. 30 |
| Nr. 4 | Maxl woast was | Burgei,
Maxl | F | $\frac{3}{4}$ | Allegretto | fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, b. | Wechsel-
gesang | Volkslied | Kobell,
Oberbayer.
Lieder,
Nr. 46. |
| Nr. 5 | In' Lanks da hon i
halt in Thal koa Ruh | Burgei,
Maxl | G | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 cor, 2 vl,
vla, vlc, b. | Duett | Volkslied | Kobell,
Oberbayer.
Lieder,
Nr. 4 |
| Nr. 6 | Ja d'Lieb is a'
G'schicht | Burgei,
Maxl,
Nonei | G | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | Schluß-
gesang | Jodlerlied | |

DIE BEIDEN FREIER (Vogt)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur,
Autograph) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
setzung | Gattungs-
bezeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|---|-------------------|-------------|-----------------|------------|--|--|-----------------------|---------------------------------|
| – | – | – | G | $\frac{6}{8}$ | Allegretto | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 tr,
2 vl, vla, vlc, b,
timp. | Introduzione Pastorale | | |
| Nr. 1 | Weñ in da Früh die
Suña über d' Berg | Konrad | G | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 cl, 2 cor,
2 fg, 2 vl, vla, b. | Lied | Jodlerlied | |
| Nr. 2 | Du herziga, lieba,
du onziga Bua! | Miedeï | F | $\frac{3}{4}$ | Moderato | fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, b. | Lied | Jodlerlied | |
| Nr. 3 | Heiße, Miedeï! laß
mi eini | Konrad,
Miedeï | C | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, vlc, b. | Duett | | |
| – | I'ist wahr, scheene
Ster[n]leins | Fritze | G | $\frac{3}{4}$ | Allegro | – | – | Ansatz
zu Jodler | |
| – | Mei Siñ is in
Bergnan | Miedeï | G | $\frac{3}{4}$ | Allegro | – | – | Jodlerlied | |
| Nr. 4 | Es gibt doch nix
rarers | Miedeï | F | $[\frac{3}{8}]$ | Allegro | fl, 2 cl, 2 cor, fg,
2 vl, vla, b. | Lied | Jodlerlied | |
| Nr. 5 | Ja, es is a Freud' | Miedeï,
Konrad | F | $\frac{3}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, b. | Schluß-
gesang | | |

DER JU-SCHROA (Lentner)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
setzung | Gattungs-
bezeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|--|--------------------------------|-------------|---------------|----------------|---|--|-----------------------|---------------------------------|
| – | – | – | D | $\frac{6}{8}$ | Allegretto | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 tr, 2 fg,
2 vl, vla vlc, b,
timp. | Ouvertüre | Pastorale | |
| Nr. 1 | O Lena, du bist
schö mei oanzige
Freud | Florian,
Lena | G | $\frac{3}{4}$ | Andantino | 2 fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, vlc + b. | Duetto | Jodlerlied | |
| Nr. 1 $\frac{1}{2}$ | Wenn's im Himmel | Lena | D | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | Zither oder 2 vl,
vla, vlc + b. | – | Ländler | |
| – | A frische Bua | Florian | G | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | – | – | | |
| – | Und's freut mi | Seppel | F | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | – | – | | |
| – | A's Gams jag'n | Seppel | F | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | – | – | | |
| – | Und's Gams'l an
G'wänd | Mathies | F | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | – | – | | |
| Nr. 2 | Jagablut, frischer
Muth | Mathies,
Florian,
Seppel | D | $\frac{2}{4}$ | Allegro | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, vlc + b. | Terzetto | Jagdmusik | |

Anhang I, Tabelle 6 (Fortsetzung)

| Reihenfolge
der Stücke
(in der
Partitur) | Textanfang | Sänger | Ton-
art | Takt | Tempo | Orchesterbe-
setzung | Gattungs-
bezeichnung
(in der
Partitur) | Genre /
Tonmalerei | Zitat /
Entlehnung
Quelle |
|---|---|-----------------------------|-------------|---------------|----------------------------------|--|--|-----------------------|---------------------------------|
| Nr. 3 | — | — | D | $\frac{3}{4}$ | Allegretto
quasi
Andantino | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 tr, 2 fg,
2 vl, vla, vlc, b,
timp. | Einleitung
zur 2ten
Abtheilung | Ländler | |
| Nr. 4 | Der Frühling is
kuṃa | Lena | Es | $\frac{3}{4}$ | Andante | 2 fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, vlc + b. | Lied | Jodlerlied | |
| Nr. 5 | O i bin oin arma
Senderbua | Lena,
Otilie | D | $\frac{4}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 cl, 2 cor, 2 fg,
2 vl, vla, vlc + b. | Duetto | | |
| Nr. 5 $\frac{1}{2}$ | — | — | D | $\frac{3}{4}$ | ohne
Angabe | 2 cl, 2 cor, 2 tr,
2 vl, b. | Ländler | | |
| Nr. 6 | Bas! mir wird nöt
gut [gesprochen] . . . | Lena,
Mathies,
Otilie | d | $\frac{4}{4}$ | Moderato | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl
vla, vlc + b. | Melodram | | |
| Nr. 7 | — | — | B | $\frac{4}{4}$ | Andantino | 2 fl, 2 ob, 2 cl,
2 cor, 2 fg, 2 vl,
vla, vlc, b. | Einleitung
zur 3ten
Abtheilung | | |
| Nr. 8 | Schön blau is da
See | Otilie | F | $\frac{3}{4}$ | Andante | 2 cl, 2 cor, 2 vl,
vla, vlc + b. | Lied | | |
| Nr. 9 | Woast warum i
eigentli heraus bin?
[gesprochen] . . . | Mathies,
Lena | D | $\frac{4}{4}$ | Andante | 2 fl, 2 cl, 2 cor,
2 fg, 2 vl, vla,
vlc, b. | Melodram | Glocken-
geläute | |

’S LETZTI FENSTERLN in Bearbeitungen

| Besetzung | Bearbeiter | Erscheinungsort | Erscheinungsdatum | Verlagsnummer | Inhalt | Nachweis |
|---------------------------------|----------------|-----------------|-------------------|-------------------------------|------------------|---|
| Kl-A mit Text | | Mü, Aibl | 1881 | | Intr., 1 – 3, 5. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 3354). |
| Kl-A mit Text
(Neue Ausgabe) | | Mü, Aibl | | 423, 517,
715, 766,
767 | Intr., 1 – 3, 5. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 3355). Mvka 93. |
| Kl-A ohne Text | | Mü, Aibl | | | Intr., 1 – 3, 5. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1701). |
| Kl-A | | Mü, Aibl | 1845 | 522 | | Mbs (4 ^o Mus. pr. 46415). Mvka 61. |
| Kl-A | Ignaz Lachner | Mü, Aibl | | 294 ? | 1, 5. | Mbs (2 ^o Mus. pr. 1720/23) vermißt. |
| Klavier | | Mü, Aibl | | 294 | ? | Mvka 63 („Zwei Gesänge“), ev. identisch mit Mbs, Mus. pr. 2 ^o 1720/23? |
| Klavier | | Mü, Aibl | | 316 | ? | Mvka 64 („Drei Gesänge“). |
| Klavier | | Mü, Aibl | | 714 | Intr. | Mvka 65. |
| Flöte | A. Baumgartner | Mü, Aibl | | 516 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 701). Mvka 28. |
| Klarinette | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 638 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 709). Mvka 29. |
| Cornet a piston | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 639 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 710). Mvka 29. |
| Flageolet | Ph. Röth | Mü, Aibl | | | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 711). |
| Violine | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 640 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 720). Mvka 23. |
| Gitarre | A. Baumgartner | Mü, Aibl | | 513 u.
1285 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 729). Mvka 76. |

Anhang II, Tabelle 1 (Fortsetzung)

| Besetzung | Bearbeiter | Erscheinungs-
ort | Erscheinungs-
datum | Verlags-
nummer | Inhalt | Nachweis |
|---|----------------|----------------------|------------------------|--------------------|-----------|--|
| Zither | X. Burgstaller | Mü, Aibl | 1881 | 511 | 2, 3. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 1461). MvKA 85. |
| Schlagzither | X. Burgstaller | Mü, Aibl | | 511 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 251/4). |
| Flöte u. Gitarre | A. Baumgartner | Mü, Aibl | | 515 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 702). MvKA 75 – 76. |
| Violine oder Flöte
und Klavier | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 642 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 708). MvKA 31. |
| 2 Violinen | | Mü, Aibl | | 1567 | ? | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1666/i) vermißt. MvKA 20. |
| Schlagzither und
Gitarre | X. Burgstaller | Mü, Aibl | | 514 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 664). MvKA 76, 85. |
| Gesang und
Zitherbegleitung | X. Burgstaller | Mü, Aibl | | 423 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1728). |
| Gesang und
Zitherbegleitung | | Mü, Aibl | | 425 | 1 – 3, 5. | MvKA 111. |
| Gesang und
Gitarrebegleitung | A. Baumgartner | Mü, Aibl | | 424 | 1, 5. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1727). MvKA 110. |
| Gesang und
Gitarrebegleitung | | Mü, Aibl | | 521 | 2, 3. | MvKA 110. |
| Potpourri nach Motiven aus 's letzti
Fensterln von PHILIPP RÖTH
(2 vl, vla, vlc, b, fl, cl, 2 cor, timp
ad lib.) | | Mü, Aibl | 1876 | 646 | | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1691/1). MvKA 13. |

Anhang II, Tabelle 2

DREI JAHRN NACH'M LETZTEN FENSTERLN in Bearbeitungen

| Besetzung | Bearbeiter | Erscheinungsort | Erscheinungsdatum | Verlagsnummer | Inhalt | Nachweis |
|---|----------------|-----------------|-------------------|-------------------------------|---------------|--|
| Kl-A mit Text | | Mü, Aibl | 1881 | 770 | Intr., 6 – 11 | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 3354). MvKA 93. |
| Kl-A mit Text
(Neue Ausgabe) | | Mü, Aibl | | 423, 517,
715, 766,
767 | | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 3355). MvKA 93. |
| Kl-A ohne Text | | Mü, Aibl | | | | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1701). |
| Kl-A | | Mü, Aibl | 1845 | 522 ? | | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 46415). MvKA 61. |
| Kl-A
(mit Gesang) | | Mü, Aibl | | 426 | 6 – 11 | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1702/2) vermisst.
MvKA 93. |
| Flöte | A. Baumgartner | Mü, Aibl | | 516 | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 701). MvKA 28. |
| Klarinette | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 638 | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 709). MvKA 29. |
| Cornet a piston | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 639 | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 710). MvKA 29. |
| Flageolet | | Mü, Aibl | | | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 711). |
| Violine | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 640 | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 720). MvKA 23. |
| Gitarre | A. Baumgartner | Mü, Aibl | | 513,
1285 | 6, 8 – 11 | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 729). MvKA 76. |
| Zither | X. Burgstaller | Mü, Aibl | 1881 | 511 | 7 – 10 | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 1461). MvKA 85. |
| Schlagzither | X. Burgstaller | Mü, Aibl | | | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 251/4). |
| Flöte u. Gitarre | A. Baumgartner | Mü, Aibl | | 515 | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 702). MvKA 75 – 76. |
| Violine oder Flöte
und Klavier | Ph. Röth | Mü, Aibl | | 642 | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 708). MvKA 31. |
| 2 Violinen | | Mü, Aibl | | 1567 | ? | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1666/i) vermisst. MvKA 20. |
| Schlagzither und
Gitarre | X. Burgstaller | Mü, Aibl | | 514 | 6, 11. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 664). MvKA 76, 85. |
| Gesang u. Klavier | | Mü, Aibl | | 1548 | 6. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1720/24). MvKA 93. |
| Gesang u. Gitarre | | Mü, Aibl | | 510 | 6 – 11 | MvKA 110. |
| Potpourri nach Motiven aus
Drei Jahrln nach'm letzten Fensterln
von PHILIPP RÖTH
(2 vl, vla, vlc, b, fl, cl, 2 cor, timp
ad lib.) | | Mü, Aibl | 1876 | 646 | | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1691/1). MvKA 13. |

Anhang II, Tabelle 3

DIE BEIDEN FREIER in Bearbeitungen

| Besetzung | Bearbeiter | Erscheinungsort | Erscheinungsdatum | Verlagsnummer | Inhalt | Nachweis |
|-------------------|---------------|-----------------|-------------------|---------------|--------------------------------|--|
| Kl-A mit Gesang | Ignaz Lachner | Mü, Aibl | | 643 | 1 – 5 (ohne Gesang des Fritze) | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1702/i) vermißt. Mvka 93. |
| Gesang u. Gitarre | | Mü, Aibl | | 644 | 1 – 5 (ohne Gesang des Fritze) | Mvka 110. |

Anhang II, Tabelle 4

DER JU-SCHROA in Bearbeitungen

| Besetzung | Bearbeiter | Erscheinungsort | Erscheinungsdatum | Verlagsnummer | Inhalt | Nachweis |
|-------------------|---------------|-----------------|-------------------|---------------|--|--|
| Kl-A | Ignaz Lachner | Mü, Aibl | | 819 | 1, 2 – 4, 4, 8. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1702) vermißt. Mvka 93. |
| Flöte | G. v. Ruf | Mü, Aibl | | 821 | 1, 1 ¹ / ₂ , 4, 8. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 701/1). Mvka 28. |
| Schlagzither | W. Moralt | Mü, Aibl | | 837 | 1, 1 ¹ / ₂ , 4, 8. | Mbs (Mus. pr. 4 ^o 259/18). Mvka 85. |
| Gesang u. Gitarre | | Mü, Aibl | | 820 | 1, 1 ¹ / ₂ , 4, 8. | Mbs (Mus. pr. 2 ^o 1727/1). Mvka 110. |

Abkürzungsverzeichnis zu Anhang II:

| | |
|--------|--|
| Kl-A | Klavierauszug |
| Mü | München |
| Aibl | Verlag Josef Aibl |
| Inhalt | Die angegebenen Ziffern beziehen sich auf die Nummernfolge in der Partitur (s. Anhang I). |
| Intr. | Introduktion |
| Mbs | München, Bayerische Staatsbibliothek |
| Mvka | Musikalien-Verlags-Katalog von Josef Aibl, München 1876. (Die angegebenen Zahlen geben die Seite im Katalog an). |

Ältere Zeugnisse zur Volksmusik des steirischen Ennsbereiches

Mit besonderer Berücksichtigung der Bestände des Landschaftsmuseums
Schloß Trautenfels am Landesmuseum Joanneum

In seinem Werk „Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen“ bildet K. M. Klier die Seite eines *Blocktrühleins* ab, auf der ein *Alphornbläser* und ein *Geiger mit gekrümmtem Fiedelbogen* dargestellt sind.¹ Das kulturgeschichtlich bedeutsame Stück gehört der Sammlung Spiegl an, für die es nach Klier um 1925 ein „kundiger Mann“ erwarb, als es von spielenden Kindern an einer Schnur im Straßensaube herumgezogen wurde. Durch Zufall ist so einer jener aus dem vollen Holze herausgearbeiteten und mit Schubdeckel versehenen Behälter gerettet worden, von denen in den letzten Jahrzehnten Hunderte vernichtet oder durch verständnislose Modesammler verschleppt wurden. Die Sammlung Spiegl entstand in Engleithen bei Ischl, Anlaß für die Angabe, die Blockschachtel stamme aus der dortigen Gegend. Franz Lipp konnte erwirken, daß der reiche Bestand des Volkskundemuseums Engleithen als Schenkung an das Oberösterreichische Landesmuseum gekommen ist. In einer vorzüglich ausgestatteten Veröffentlichung „Erlesenes Volksgut“ hat er sie der Allgemeinheit zugänglich gemacht.² Sein Vorwort führt in die Lebenswelt E. Spiegls ein, die in vielem der des mit dem Sammler befreundeten Konrad Mautner glich. Unter den (insgesamt 32!) Trüherln und Kassetten erwähnt Lipp auch die Blockschachtel, von der er die Gegenseite mit Jagdhornbläser, Hirsch und Gamsbock abbildete.³

Das *Landschaftsmuseum Schloß Trautenfels* besitzt eine Blockholzschachtel von auffallender Ähnlichkeit (Abb. 1), jedoch mit zusätzlichen Darstellungen. Auf den ersten Blick erkennen wir die *Gruppe des Alphornbläfers und des Geigers* wieder, nur daß der Geiger hier vor dem Bläser steht und der Hund nicht zwi-

schen, sondern vor ihnen sitzt. Weiter rechts reihen sich ein *Seitelpfeifer* und ein *Trommler an*, jenes von Schützenfesten⁴ und Männertänzen her geläufige Paar unentbehrlicher Spielleute. Ganz links, also hinter dem nach rechts gewendeten Alphornbläser, schlägt eine Sennin in einem „Rührkübel“ Butter, ein auf Buttermodellen häufig wiederkehrendes Motiv.

Auch die Gegenseite ist reicher ausgestattet, als auf dem kleineren Trühlein (Abb. 2). Die Jagdtiere, Gamsbock und Hirsch, kehren in gleicher Reihung wieder, auch der Vogel ist am oberen Rande der Bildmitte dargestellt. Hinzu kommen jedoch an Stelle des in ein gerades *Jagdhorn* blasenden stehenden Jägers zwei Reiter mit großen geschwungenen *Blashörnern*. Den linken Abschluß der Gegenseite bildet ein Nadelbaum, auf dessen Wipfel ein Eichhörnchen „Männchen macht“ (teilweise verdeckt durch einen nachträglich eingeschlagenen Nagel). Zwischen Hirsch und Gamsbock sehen wir einen zweiten Vogel und darüber verschiedene Wildtiere. – Das Blocktrühlein konnte ich im Jahre 1965 aus dem Besitze des Sammlers und Händlers Herbert Herrmann in Öblarn erwerben, der für E. v. Spiegl im Ennstal emsig auf Suche war und auch größere Stücke nach Engleithen vermittelte. Einige Lieblingsgegenstände behielt er bis ins hohe Alter in seiner eigenen Sammlung, darunter auch das schließlich dem Museum Trautenfels überlassene Trühlein. Nach seinen Aussagen hatte er einst in der Ortschaft Weißenbach der Gemeinde Haus auf einem einzigen Bauernhofe zehn Blockschachteln vorgefunden, teilweise als Blumenkistchen verwendet. „Wurzhorner“, also Alphornmelodien, die gesungen wurden⁵, konnte ich sowohl in der Ortschaft Weißenbach als



Abb. 1. Sessin mit dem „Rahmkabel“. Alphonswater, Greger, Schuegelpfister und Trumler. Blocktafel (113,7 × 11,3 cm; H = 7 cm), Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 4183. Foto: Bild- und Tonarchiv am Landesmuseum Joanneum, Graz.



Abb. 2: Reiter mit Jagdbornern. Blocktrahlein, zweite Langseite (10,7 x 8,5 cm; H = 6 cm). Museum Trüentfels, Inv.-Nr. 4183, aus Weissenbach, Gemeinde Haus, Gerichtsbezirk Schladming. Foto: Bild- und Tonarchiv am Landesmuseum Joanneum, Graz.



Abb. 3 Seitelpfeifer und Wurzhornbläser. Buttermodel (Klappmodell), Seitenbrett (6,1 × 10 cm); Österr. Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 27.118, aus Mitterndorf im Salzkammergut (Bezirk Liezen). Foto: Österreichisches Museum für Volkskunde.



Abb. 4 Wurzhornbläser und Sennin mit „Rührkübel“. 1761. Klappmodel, Seitenbrett (6,1 × 10 cm), Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 3871 aus St. Martin am Grimming. Foto: Karl Haiding.



Abb. 5 Wurzhornbläser mit zwei verschiedenen Hörnern. Buttermodel, Seitenbrett (3,3 × 5,4 cm), Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 3358, aus Oppenberg, Gerichtsbezirk Rottenmann; Foto: Karl.



*Abb. 6 Wurzhornbläser mit zwei verschiedenen Hörnern. Brettchen eines Klappmodells (von 4,2 auf 3,3 cm zusammenlaufend breit) Privatbesitz.
Foto: Baumgartner, Liezen.*

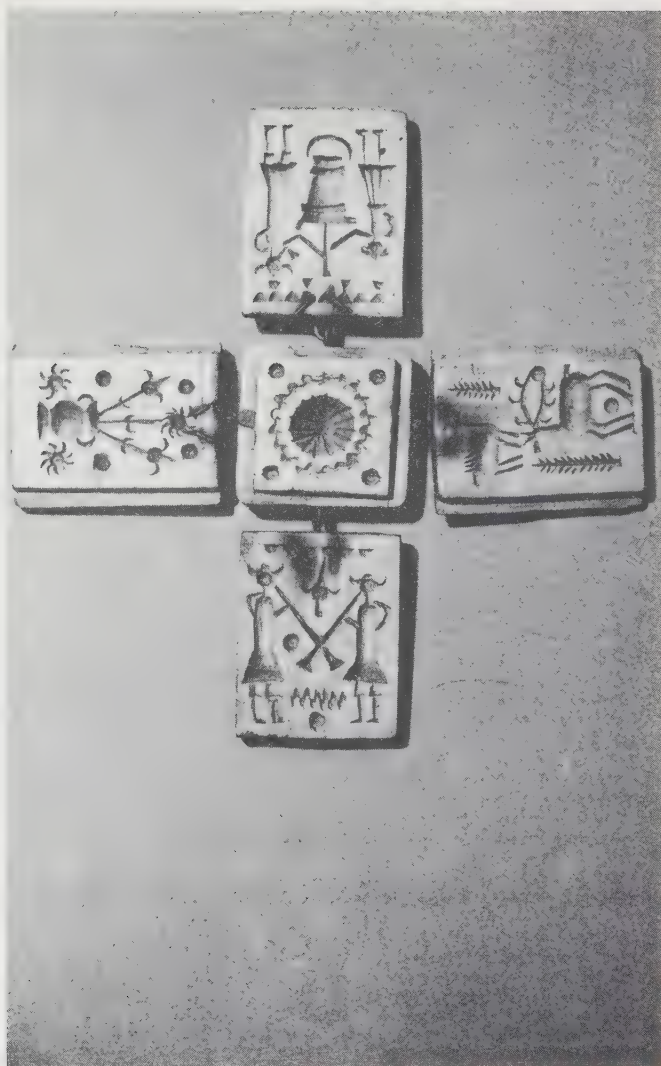


Abb. 7 Paarweises Blasen auf geraden Wurzhörnern. Klappmodel, Seitenbrett (4,5 × 5,8 cm); Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 535, aus Schladming. Foto: Karl Haiding.



Abb. 8 Paarweises Blasen auf geraden Wurzbornen. Klappmodell, Seitenbrett (Zielfläche 7,8 · 11,4 cm), Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 1786, Bimberg, Gemeinde Haus, Gerichtsbezirk Schladming.

auch in Schladming (u. a. von einer in Weißenbach geborenen Sängerin) noch in den Sechzigerjahren aus unmittelbarer Überlieferung hören und teilweise auf Tonband aufnehmen. Das langgestreckte Alphorn heißt übrigens in der Schladminger Gegend ebenfalls Wurzhorn.

Die *Querflöte* (Schwegel- oder Seitelpfeife) war zur Zeit, der die Blockschachtel entstammt (etwa um 1700), im oberen steirischen Ennstale zweifellos ein beliebtes Klangzeug, nach *Sartori* 1811 in der Eisenerzer Gegend und bei Radstatt gebräuchlich, nach *Hübner* Ende des 18. Jahrhunderts im Pongau in der Schenke wie im Heimgarten verwendet. *Klier*, der diese und andere Zeugnisse anführt, sagt einleitend sogar, sie sei „einst in deutschen Landen allgemein verbreitet und vorzugsweise gebraucht“ und erwähnt, daß 1809 beim Aufgebot des Tiroler Landsturmes die Schwegler mitmarschierten.⁶ Zu seinen Bildzeugnissen 24 und 28 für das gemeinsame Spiel von Schwegel und Trommel können wir nun als mittelbaren Nachweis aus der Gegend östlich von Liezen eine Darstellung der Bergknappen beim Reif- und beim Schwerttanze zählen⁷, da diese Kettentänze fast stets vom Rhythmus der Trommel und dem Klang der Querflöte begleitet werden. Auf einem in Mitterndorf (Steir. Salzkammergut) erworbenen Klappmodell (fünfteiligen Buttermodell) des Österreichischen Museums für Volkskunde (Abb. 3) ist neben einem Wurzhornbläser ein Mann dargestellt, der anscheinend auf einer Seitelpfeife spielt.⁸

Alphorndarstellungen finden wir wiederholt auf Buttermodellen⁹, jenem Arbeitsgerät der Almwirtschaft, das durch besonders sorgfältige Verzierung ins Auge fällt. Vorwiegend ist es das gleiche langgestreckte Blaszeug mit geradem Schallbecher, wie auf den beiden Trühelein, so z. B. auf dem Seitenbrett eines fünfteiligen Klappmodells aus dem Jahre 1761 (Abb. 4), wo ein Bläser neben der Butter rührenden Brentlerin steht. Ein kleinerer Model verteilt die Motive des Blocktrüheleins auf mehrere Seitenbretter. Auf einem Brett sind *zwei Wurzhornbläser mit verschiedenen Klangzeugen* abgebildet (Abb. 5), einer mit dem gekrümmten, auf das Klier den Namen Wurzhorn beschränkt.¹⁰ Auf dem Nachbarbrettchen ist die Sennerin abermals mit dem Butterschlagen beschäftigt, doch nicht allein, denn auf der anderen Seite des Rührkübels steht ein Mann, der an dieser Tätigkeit beteiligt ist. Auf dem Brettchen gegenüber den Bläsern erinnert der Reiter an die Jagd, die vierte Fläche ist durch eine

stark stilisierte Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Jesukinde geschmückt. Die meisten der hier behandelten Klappmodel haben auf dem Mittelbrett ein religiöses Symbol, so daß das aufgestellte Butterstöckl dadurch gekrönt ist. Nur der Vergleich läßt die Annahme zu, daß auf einem anderen Model neben dem Langhornbläser ebenfalls einer mit dem gekrümmten Wurzhorn angedeutet sein sollte, obwohl die eigenartige und vereinfachte Darstellungsweise ein gebogenes Horn mit mächtigem Schallbecher wiedergibt (Abb. 6).

An das paarweise *Blasen zweier gleichwertiger Alphörner* erinnern Flachschnitzereien auf einem Klappmodell, der die Spielleute in Langrocktracht mit breitrandigen Hüten zeigt (Abb. 7). Auch der der Sennerin beim Butterrühren behilfliche Mann trägt diese Tracht, ein drittes Seitenbrett ist wieder dem beliebten Jagdwilde, Gamsbock und Hirsch, gewidmet. Auf einem größeren Model schwebt zwischen dem Bläserpaar ein Henkelgefäß (Abb. 8), die drei anderen Seitenbrettchen lassen bis in Einzelheiten den Zusammenhang beider Model erkennen.

Das *Landschaftsmuseum Schloß Trautenfels* besitzt zwei *Wurzhörner* der Ausführung, wie sie die mehrfach im Lichtbilde festgehaltenen Schladminger Bläser um 1900 verwendeten.¹¹ Ich konnte sie von dem auf dem Steinwenderhofe in Rohrmoos bei Schladming lebenden Fritz *Gerhardter* im Jahre 1965 erwerben, nachdem 1962 bei der Eröffnung unserer Ausstellung „Almwirtschaft in der Steiermark“ Schneidermeister Willi *Fischbacher* und Rudolf *Hutegger* noch einmal zu dem festlichen Anlasse darauf geblasen hatten (Abb. 9). Fritz Gerhardter stammt vom Hofe Weitgasser in Preunegg, wo er bis 1938 lebte, sein Bruder Sigmund, Besitzer des Hofes wie der zweite Bruder Wilhelm sind 1945 kurz vor Kriegsende gefallen. Sein Vater Gottlieb, geb. 1881, starb 1952. Dessen Schwester, Frau Maria Steiner, geb. Gerhardter (1882), berichtete mir 1962 von ihrer Jugendzeit auf dem Weitgasser-Hofe. Damals blies ihr Vater (Gottlieb Gerhardter d. Ä., geb. 1837) auf dem Horn. Der „Urlbolter“ in Rohrmoos spielte gemeinsam mit ihm, doch kamen sie nicht oft zusammen. Bis heute erinnern sich der 1909 geborene Bauer Heinrich Zechmann, insgemein Urbold, und seine Schwester Sophie, daß nach den Erzählungen ihres Vaters der 1908 verstorbene Großvater Mathias Zechmann Wurzhorn blies. Noch im März 1974 erzählte die zweite Tochter des älteren Gottlieb Gerhardter, Frau Johanna Kraml (geb. 1887),



Abb. 9 Wurzhornbläser (Willi Fischbacher und Rudolf Hutegger, Schladming), Blasen zur Eröffnung der Ausstellung „Almwirtschaft in der Steiermark“, Trautenfels 1962. Foto: Rastl, Bad Aussee.



Abb. 10 Wurzhornbläser Sepp Niederauer, Schladming, geb. 1877, Bild aus dem Jahre 1942. Öl auf Holz (80 × 123 cm), Schladming, Privatbesitz. Foto: Kaserer, Schladming.



Abb. 11 „D'Dachstoaner“ (Anton Miller, Fritz Tritscher, Sepp Niederauer) mit Wurzhörnern, Schladming 1905.



Abb. 12 Wurzhornbläser Josef Reinhaber, Friedrich Ilgenfritz und Florian Loidl, Schlading um 1906.

daß ihr Vater Wurzhorn blies. Hiezu kam ein zweiter Bläser mit seinem Horn zum Weitgasser. Es wurde stets zu zweit und im Freien in der Nähe des Hofes geblasen, auf der Alm nie. Das Blasen erfolgte zur eigenen Freude und nicht als veranstaltete Vorführung. „Ja, das war lustig“, sagte die Greisin, „da haben wir nachher gejodelt, zum Zweier, zum Dreier und auch zum Vierer, wenn genug (Leute) zusammengekommen sind.“

Fritz Gerhardtter entsinnt sich, daß ursprünglich vier Wurzhörner vorhanden waren, sie wurden später hergeliehen. Seine Mutter erinnerte ihn des öfteren daran, bis er zwei Wurzhörner zu sich nahm; wo die beiden anderen geblieben sind, weiß er nicht.

Der 1888 geborene Herr Sepp *Reinbacher* (Schladming) berichtete anlässlich meiner Tonbandaufnahmen 1962, daß es um 1910 in der Umgebung einschließlich der Ramsau 12 bis 15 Wurzhörner gab. Eines war auch beim Alpsteiger in Rohrmoos, das bei einem Trachtenfest verlorengegangen sein dürfte. In Bad Aussee war 1913 ein „Blasen“. Auf einem Gemälde, das die Nachkommen in Ehren halten, ist der Schladminger Kaufmann Niederauer mit dem gekrümmten Wurzhorn abgebildet (Abb. 10). Blasinstrumente gleicher Bauart wie die für Trautenfels übernommenen hängen zu beiden Seiten des Bildes. In Schladming gab es auch ein langes Wurzhorn, wovon Lichtbilder zeugen. Nach der Angabe von Frau Maria Wieser blies es Florian Loidl. Von Frau Dichtl, Scheidermeistersgattin in Schladming, erhielt der Leiter des ehemaligen dortigen Heimatmuseums (Schöpfer und Leiter des Dekanatsmuseums Haus) Walter Stipberger ein kleines gekrümmtes Wurzhorn.

Bald nach der Jahrhundertwende war das Blasen von Wurzhörnern außerhalb des bäuerlichen Bereiches als Vorführung bei verschiedenen Festen üblich geworden. Im Jahre 1908 gründeten Kaffeehausbesitzer Anton Miller, Buchbinder Franz Tritscher und Kaufmann Sepp Niederauer den Verein „D'Dachstoaner“, von dessen Bühnentätigkeit mehrere Bilder erhalten sind. Mit drei gekrümmten Wurzhörnern sehen wir sie auf Abb. 11 (bei Klier Abb. 23). Auf Abb. 12 mit Bäcker Reinhaber, Fleischhauer Ilgenfritz und Weißgerber Florian Loidl ist auch ein langes Wurzhorn festgehalten.¹²

Über das Blasen der Wurzhörner in ihrer ursprünglichen bäuerlichen Umwelt, von der auch noch meine oben angeführten, zumeist hochbetagten Gewährsleute zu berichten wußten, er-

fahren wir dank den früh einsetzenden umfassenden Bemühungen Erzherzog Johanns. Mögen auch seine Besuche und der seines Bruders Anlaß zu besonderen Zusammenkünften gewesen sein, so verhielten sich doch die ländlichen Teilnehmer durchaus ungezwungen, wie etwa aus der noch wiederzugebenden Schilderung *Kleyles* hervorgeht. Auch beim Aufenthalte des Erzherzogs am Schwarzensee in der Kleinsölk im Jahre 1819 diente das Singen, Tanzen und Musizieren der eigenen Freude und Unterhaltung¹³, wenngleich die Teilnahme der Mitterndorfer Spielleute und die Anwesenheit der Ausseer eine ungewöhnlich große Zahl von „Almgehern“ an den einsamen Schwarzensee brachte.¹⁴ Dagegen handelte es sich bei dem – wie Leopold *Kretzenbacher* schreibt – „nur bis zur Generalprobe gediehenen ‚Volksfest‘ aus dem Jahre 1814 im Park des Schlosses Eggenberg bei Graz“, das Erzherzog Johann im Auftrage seines kaiserlichen Bruders vorbereiten mußte, dann aber wegen der Erkrankung des Zaren nicht abgehalten wurde, um ein „Schaugepränge“.¹⁵

Über das Blasen der Wurzhörner, wie über Gesang und Spiel in der bäuerlichen Welt zur Zeit Erzherzog Johanns erfahren wir manches aus seinem schon erwähnten Tagebuche. Auf der Reise des Jahres 1810 befaßte sich der Achtundzwanzigjährige in seiner gründlichen Art sowohl mit dem Salinenwesen, wie mit der Pflanzenwelt und dem Volksleben. Am 27. August erreichte er, von Hallstatt kommend, auf steilen Steigen über Krippenbrunn (am Fuße des heute durch die Dachsteinseilbahn berühmt gewordenen Krippensteins) die Gjaidalm.¹⁶ Dort fanden er und seine Begleiter zwei Senninnen aus der Ramsau bei Schladming. Mit der erwähnten „Störerrhütte“, in der er sich aufhielt, ist zweifellos die Almhütte des heutigen Ramsauer Bauernhofes Stierer gemeint. Das Tagebuch enthält einen für uns wichtigen Vermerk, der kennzeichnend für den hohen Gast, mit dessen ausgeprägter Anteilnahme an allen Einzelheiten seiner Umgebung beginnt: „Im Gjaid ließ ich mir von der Sennerin die ganze Wirthschaft beschreiben. Abends waren Geiger und Pfeifer da, und von Schladming kamen Bauern mit ihren Alpenhörnern (*Wurzhörnern*). Sie sind wie Posaunen gemacht, von Lärchenholz und mit Bast umgeben und geben einen reinen, angenehmen, aber zugleich traurigen Ton. Das Blasen der Schwegel, das des Hornes und das Ludeln (Jodeln)

Abb. 13 Sennin Sefa Simonlehner, geboren Ramsau 1896, gestorben Schladming 1977. Foto: Karl Haiding in der Kammhüber-Hütte, Sattental-Alm, Gemeinde Pruggern bei Gröbming 1964.



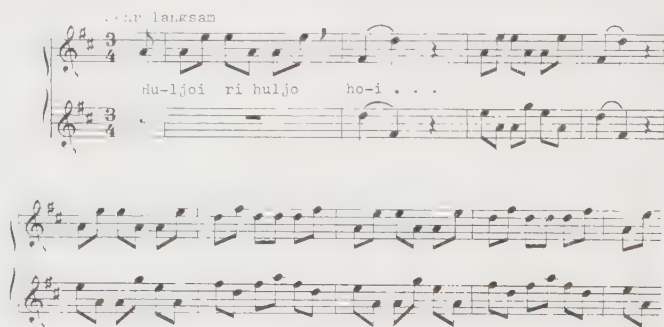
der Senninnen, die es vortrefflich können, ist in einem Gebirge, wo es allenthalben widerhallt, einzig in seiner Art.“

Dieser Bericht erinnert an den des Güterdirektors Franz Joachim Ritter von *Kleyle*, der als Begleiter von Johanns Bruder, des Feldherrn Erzherzog Karl, ähnliche Eindrücke von seinem Aufenthalte auf der Gjaidalm schriftlich festhielt. Auf *Kleyle* hat die Volksliedforschung wohl als erster L. *Raab* aufmerksam gemacht.¹⁷ Er gibt aus dessen 1814 bei Carl Ferdinand Beck in Wien erschienenen „Rückerinnerungen an eine Reise in Oesterreich und Steyermark im Jahre 1810“; die Schilderung vom Singen der Senninnen wieder, das er bei einer festlichen Veranstaltung in der Nähe des Grundlsee näher kennen lernte. Der fremde Gast ist tief beeindruckt und schließt mit den Worten: „Wir bestiegen erst in der Dämmerung unsere Schiffe und ruderten in dem Zwiellichte des Mondes und der Feuer am Ufer über den Grundlsee zurück. Es war ein schöner Tag, ein Tag des lautesten und ungetrübtesten Genusses, wie sie dem Menschen nur selten zu Theil werden!“

Wichtiger in unserem Zusammenhang ist indes, was *Kleyle* an einer vorhergehenden Stelle seines Tagebuches über sein Erlebnis auf der Gjaidalm schreibt.¹⁸ Es ist ebenfalls von zwei Sennerinnen aus der Schladminger Gegend die Rede. „Wir hielten unter einem Zelte mitten in der Mulde Rast und Mahlzeit, unter der abwechselnden Musik der Fideln und Schwögelpfeifen unserer Träger, der Schladminger *Wurzelhörner* und dem Gesange der Sendinnen. Während die hohen Gäste sich labten, vermochten die weit mehr beanspruchten Träger des Reisegepäcks sie schon wieder mit Musik zu unterhalten. Aber nicht genug damit: „Die Anstrengungen des Tages waren uns sehr wohl fühlbar geworden, und doch hatten wir uns kaum von der Erschöpfung etwas erholt, da liefen unsere zahlreichen Begleiter, Führer und Träger muthwillig untereinander, um den mühevollen Tag noch mit den National-Gesängen und Tänzen der beyden Völker des österreichischen Staates (d. h. der Oberöreicher und Steirer, m. Anm.) welche sich hier berühren, zu schließen.“ Die Senninnen hatten Besuch einer Gespielin aus der Ramsau, die drei Mädchen nahmen die Anwesenheit der Hallstätter Burschen zum Anlass, die Musikanten und Tänzer herauszufordern, die sich nicht spotten lassen wollten. „Nur wenigen wurde gegönnt, geschäftslose Zuschauer zu sein. Jubeld, klatschend und singend walzte die

fröhliche Jugend herum . . . “ Diese keineswegs als geplante Vorführung sich über zwei Stunden erstreckende Unterhaltung zeigt, wie ungezwungen trotz den anwesenden hohen Gästen der Abend ausklang.¹⁹ *Kleyle* zeichnete auch mit wenigen Strichen die bis in die Gegenwart zu beobachtende Verschiedenheit des Menschenschlages der Hallstätter und Schladminger Gegend. Anlässlich des Festes bei Grundlsee beklagte er, daß keiner aus seiner Gesellschaft die Gesänge in Noten umzusetzen vermöchte. Das hat indes Josef *Pommer* und angeregt durch ihn so mancher andere Volksliedforscher) nachzuholen vermocht. Pommer konnte auch noch einen Wurzhornler aufzeichnen, den nach dem Berichte seiner Gewährsleute die beiden Söhne des Hofbauern in Schladming in den Vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bliesen.²⁰ Bekanntlich wurden die „Wurzhornler“ auch zweistimmig gesungen, wobei die Sänger das sogenannte „Alphorn-fa“, die etwas erhöhte Quart des Klangzeuges übernahmen.²¹ Einen gesungenen Wurzhornler hörte J. Pommer von den Mägden Kunei und Lisei des Stiererbauern in der Ramsau bei Schladming.²² Erzherzog Johann war von der Gjaidalm über die felsige Fläche des Dachsteinstockes, noch heute „auf dem Stein“ genannt, nach der Ramsau und nach Schladming gewandert. J. Pommer zeichnete 1899 einen „Anruf-Juchezer“ auf, mit dem sich Halter und Senninnen des Stiererbauern verständigten, wenn sie von der Gjaidalm aus in dieser Gegend auf stundenlanger Suche nach Rindern und Schafen, die sich verlaufen hatten, einander über weite Entfernungen verständigten. Die Kenntnis eines „Wurzhorners“,

Beispiel 1



der jenem der beiden Stierermäde ähnlich ist, verdanke ich Frau Sefa Simonlehner (Abb. 13), deren Können ich wiederholt gewürdigt habe, vor allem bei der Steirischen Volksmusiktagung 1973.²³

Frau Simonlehner ist eines jener vielen Beispiele, die das Zusammengehen von Begabung und Neigung zeigen. Ihre Mutter, eine Bauerntochter in der Ramsau, mußte als weichende Erbin in fremde Dienste gehen. Auch die 1896 geborene Sefa lernte schon früh die schwere Arbeit kennen, noch früher aber den fröhlichen Gesang, der sie das ganze Leben begleitete. Im Alter sagte sie einmal, sie singe auch, wenn sie traurig sei, um in Übung zu bleiben, und durch das Singen werde sie wieder fröhlich. „Früher ist ja viel mehr gejodelt worden! Als ich noch ein Kind war und noch zeitig schlafen gehen mußte, kamen immer viel Leute (zum abendlichen geselligen Beisammensein). Da jodelten sie so viel. Und ich hatte schon ein gutes Gehör, da konnte ich nicht schlafen. Ich stand auf, öffnete ein wenig die Tür und horchte hinaus. Und da habe ich mir schon viel gemerkt. Bei Tag versuchte ich es alleweil schon und brachte so manchen Jodler fertig. Die Sennin, die bei diesem Bauern arbeitete, war recht nett zu mir, die lehrte mich dann schon Jodeln. Als ich in die Schule kam, konnte ich schon viele Jodler.“²⁴ Auch als Frau und Sennerin sang sie mit gleicher Freude und Hingabe. Bei einem Besuche in ihrer Hütte der Sattental-Älm, wo sie die Sommer 1967 – 1969 verbrachte, sagte sie nach dem Singen des Liedes „Und die Almhüttn is mein Häuserl“: „Das hab’ ich gelernt von meinem Hüter.“²⁵ Das ist ein Fiedler-Sohn vom Fastenberg²⁶, der Fiedler Hansei. Ja, der Bub war noch ganz jung, der kam gerade aus der Schul’ im Frühjahr. Nun, und dann ist er mein Hüter geworden, er war ein wenig schwach. Sie sagten, es wäre gut, wenn er mein Hüter würde, auf der Alm werden sie ein wenig stärker, die Buben. Und das war so ein netter Bub, den hab’ ich so gut leiden können, er war so brav. Und singen hat er können und jodeln – oh uns ist’s so gut zusammengegangen! Das war so ein schöner Sommer, viel zu kurz ist er uns geworden!“ Abgesehen von der Übertragung von Gesängen durch Angehörige und Dienstleute der Ramsauer Bauern, deren Almen nicht nur bis zur Hallstätter Seite des Dachsteinstockes, sondern auch bis zur Salzburger Grenze und in die Schladminger Tauern reichten, gingen die Senninnen auch zu Bauern anderer Gemeinden. Im Satten-

tale bei Pruggern (Gerichtsbezirk Gröbming) besitzen Höfe verschiedener Orte ein Almrecht. Noch nach 1945 waren den Sommer über die meisten Hütten bewohnt, an Sonn- und Feiertagen gab es oftmals ein fröhliches Beisammensein, das auch dem Austausch von Liedgut diente, und so ist es nicht verwunderlich, wie weit „Wurzhörner“ über den Bereich der Blaszeuge hinaus gesungen wurden, mündlich weitergetragen von Sängern, die niemals Noten lesen gelernt hatten.²⁷ Ebenfalls ganz von unmittelbarer Weitergabe lebt das Spiel der Maultrommel²⁸, das durch einen Behälter für vier Stück dieser Klangzeuge, dessen Zweck der Spender, Bürgermeister Matthias Mayerl in Irdning nicht mehr kannte (Abb. 14), auch für die Umgebung von Trautenfels nachgewiesen ist.

Schneidermeister Fischbacher (Schladming) bemühte sich noch nach 1960 um die Wiederverwendung der schwer zu blasenden Klangzeuge, doch ist auf Grund der Erfahrungen das Sichern der historischen Stücke im Museum und in Familienbesitz ratsam. Alphörner neuer Bauart sind in jüngster Zeit bei verschiedenen Veranstaltungen, so beim Stainacher Glöcklerlauf, zu hören, hängen jedoch nicht mit der Tradition des Oberen Ennstales zusammen. Die Herstellung neuer Wurzhörner in ursprünglicher Bauweise wird angestrebt.

Auf den zwei Blockholzschachteln ist auch ein *Geigenspieler* abgebildet, und zwar mit dem gekrümmten Fiedelbogen. Angesichts der wenigen Zeugnisse, die „uns einen kleinen Einblick in die Beziehungen zwischen Volk und Geige etwa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert“ geben²⁹, seien auch die auf Buttermodeln angeführt. Auf einem Seitenbrett eines Klappmodells aus dem oberen Ennstale steht ein Geiger dem Beschauer zugewendet, in einer Hand die Geige, in der anderen den aufrecht gehaltenen krummen Fiedelbogen (Abb. 15). Im Vergleich mit ähnlichen Flachschnitten fallen die besonders groß gehaltenen Trinkgefäße auf. Diese kehren auch auf dem gegenständigen Brett wieder, das ein Paar in Tanzstellung zeigt, die beiden anderen Brettchen sind abermals der Jagd und der Rübrkübelgruppe gewidmet.³⁰ Die gleiche Reihung der Brettchen hat ein zweites Model, auf dem der Geiger eine ähnliche Haltung einnimmt und ebenfalls mit dem krummen Fiedelbogen ausgestattet ist. Neben ihm steht jedoch nur ein großer Krug, der Mann auf dem Gegenbrettchen faßt mit der rechten Hand die linke einer weiblichen Gestalt und hält in seiner linken einen



Abb. 14 Maultrommel-Behälter ($4 \times 4 \times 5,5$ cm); Museum Trautenfels; Inv.-Nr. 2524, aus Irdning. Foto: Friedrike Wollny.



Abb. 15 Geiger mit krummen Fiedelbogen. Klappmodel, Seitenbrett (3,7 × 4,6 cm); Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 2947, aus dem oberen Ennstale.



Abb. 16 Geiger und tanzendes Paar. Klappmodel, Seitenbrett (4,7 × 7,3 cm); Viehhalter mit Ringelstock auf dem zweiten Brett des Buttermodels; Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 2412.



Abb. 17 Geiger und Tanzpaar. Butterstöckl, Abguß eines fünfteiligen Klappmodells; Museum Trautenfels, Inv.-Nr. 2412. Foto: Rastl, Bad Aussee.

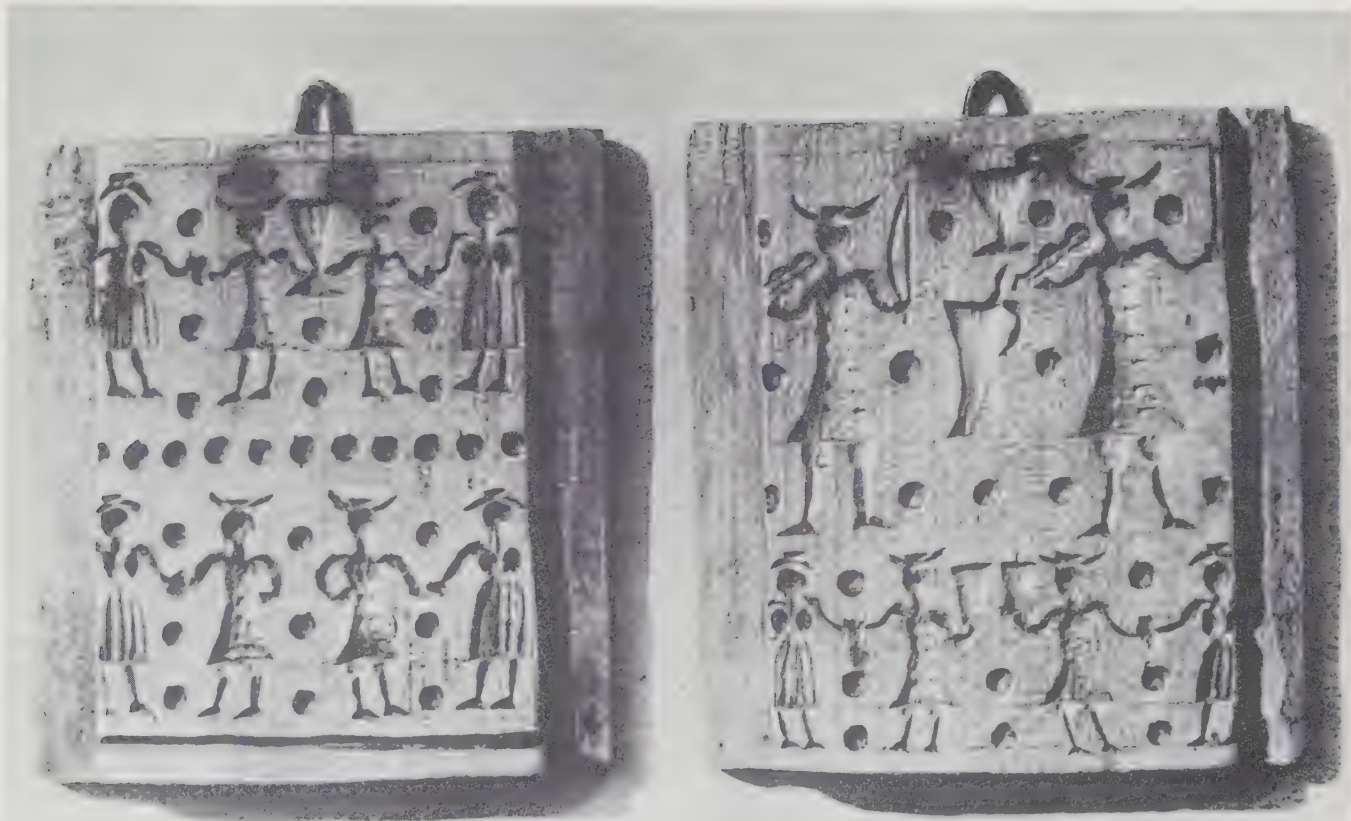


Abb. 18 Geiger mit krummen Fiedelbogen und Tanzpaare. Buttermodel, Seitenbrett, Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv.-Nr. 32.826 und 32.827, aus Bruck-Fusch.

Becher hoch. Wir kommen damit über den Bereich des Tanzens hinaus, können den anklingenden Zusammenhängen an dieser Stelle aber nicht weiter folgen. Eindeutig erkennen wir ein tanzendes Paar auf einem Buttermodel, der auf dem gleichen Seitenbrettchen auch den (diesmal sitzenden) Geiger zeigt. Vor diesem steht ein sehr kleiner Tisch mit zwei verschiedenen Trinkgefäßen (Abb. 16 u. 17). Auf dem Nachbarbrett sehen wir drei Gestalten nebeneinander, ein Paar wie bei offener Hüft-Schulter-Fassung mancher Tänze, wobei sich die Frau (die spiegelgleiche Wiedergabe auf der Butter berücksichtigt) mit ihrem rechten Arm in den linken des zweiten Mannes einhängt. Über ihnen treibt ein Mann Vieh aus, einen Ringstecken³¹ in der erhobenen Hand. Zwei Brettchen eines Buttermodels des Österreichischen Museums für Volkskunde (Abb. 18) aus Bruck-Fusch zeigen den Geiger mit gekrümmtem Fiedelbogen, das erhobene Gefäß und vier Tanzpaare.

ANMERKUNGEN

- ¹ K. M. *Klier*, Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen, Kassel und Basel 1956, S. 18, Abb. 13.
- ² F. *Lipp*, Erlesenes Volksgut der Alpenländer, vornehmlich des Salzkammergutes. Sammlung Edgar v. Spiegl, früher Volkskundemuseum Engleithen bei Ischl. Katalog, Linz 1968.
- ³ *Lipp*, a. a. O., S. 22 und Abb. 32.
- ⁴ Über das Schützenwesen vgl., F. J. *Grieshofer*, Das Schützenwesen im Salzkammergut, Linz 1977.
- ⁵ Im Salzburgischen heißen die gleichen Gesänge auch „Küatreiber“.
- ⁶ Über die „Seitlpfeifer“ oder „Schwegler“ und die Trommler siehe K. M. *Klier*, (Anm. 1), S. 13 f. und 29 ff.
- ⁷ K. *Haiding*, Ein Ennstaler Zeugnis zum Schwert- und Reifentanz der Bergknappen, in: Festgabe für Oskar Moser. Beiträge zur Volkskunde Kärntens (= Kärntner Museumsschriften), Klagenfurt 1973, S. 119 f.
- ⁸ Für die ermöglichte Durchsicht der in Wien vorhandenen Bestände an Buttermodellen sei an dieser Stelle dem damaligen Museumsdirektor Herrn Hofrat Univ.-Prof. Dr. Leopold *Schmidt* gedankt, desgleichen seinem Nachfolger Herrn Museumsdirektor Dr. Klaus *Beitl*, der auch die Abb. 3 und 15 zur Verfügung gestellt hat.
- ⁹ Über diese jetzt ausführlicher K. *Haiding*, Obersteirische Buttermodel, in: Zschr. f. Rheinisch-Westfälische Volkskunde, 1978, S. 131 ff.

Vom einstigen Reichtum des verzierten Gerätes zur Verarbeitung der Milch ist nur ein geringer Bruchteil erhalten geblieben. Schon die wenigen angeführten Beispiele zeigen jedoch, welcher Quellenwert diesen Stücken zukommt. Auf die in Trautenfels vorhandenen Klangzeuge selbst einzugehen, erübrigt sich, da Gerhard *Stradner* eine allmählich die ganze Steiermark erfassende sachkundige Untersuchung begonnen hat, wie seinem Vortrag beim Seminar für Volksmusikforschung in Seggau 1973 zu entnehmen war.

(Anmerkung: Der Beitrag ist die wesentliche Erweiterung eines für einen anderen Leserkreis bestimmten Aufsatzes im Jahresbericht 1973 des Landesmuseums Joanneum, Graz, redigiert von F. *Waidacher*).

¹⁰ *Klier*, a. a. O., Abb. 11/3 und 22. Die von ihm als „kleinste Alphornform“ Abb. 21 wiedergegebene „Flatsche“ hat die gleiche Zeichnung wie im Ausseerland große Stücke, die in Aussehen und Werkstoff den Schladminger Klangzeugen entsprechen. Die von F. *Adrian*, Die Altaussee, Wien 1905, zu Abb. 56 angegebene Länge dürfte auf einem Irrtum beruhen. Über die Flatsche und ihre Herstellung vgl., Th. *Unger* und F. *Khull*, Steirischer Wortschatz als Ergänzung zu Schmellers Bayerischem Wörterbuch, Graz 1903, S. 237. Der Sage nach vertreibt das Blasen der Flatschen (wie auch im „Wortschatz“ erwähnt) die Wildfrauen, vgl. *Krainz*, Mythen und Sagen aus dem steirischen Hochlande, Bruck a. d. Mur 1880, Nr. 295. Es hat somit die gleiche Wirkung wie Lärm oder Neuerungen verschiedenster Art, vgl., K. *Haiding*, Obersteirische Ringstöcke als frühe Zeugnisse volkskundlicher Forschung, in: Der Leobner Strauß 6 (1978), S. 35 u. Anm. Über das Alphorn in Schweizer Sagen (irrtümlich ist von einer „steirischen Alp“ die Rede) vgl., W. E. *Peuckert*, Handbuch der Sage, Göttingen 1962, Sp. 401 f.

¹¹ Ihnen entsprechen die in der Ramsau bei Schladming von Josef Pommer um 1880 erworbenen und später dem Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien übergebenen zwei Stücke (abgebildet bei L. *Schmidt*, Volksliedlandschaft Obersteiermark, in: Österr. Musikzeitschrift 28 (1973), S. 371 ff auf S. 376, Länge um 130 cm). Nach freundlicher Mitteilung des Museumsdirektors der

Stadt Leoben, Herrn Archivrat Dr. Günther Jontes, weichen die dortigen Wurzhörner nur gering in ihren Längenmaßen voneinander ab: Inv. Nr. 1382 L = 126 cm, Inv. Nr. 1383 L = 124,2 cm.

- ¹² Zum Wurzhornblasen in der Schladminger Gegend vgl. ferner: K. Reiterer, Ausseer Volkstrachtenfest am 22. August, in: ZÖV XV (1909), S. 206f; seine Angabe „... der alte Weitgasser, der Wurzhörner machte, ist vor ein paar Jahren im hohen Alter gestorben“, dürfte sich auf den oben genannten Gottlieb Gerhardter d. Ä. beziehen, der jedoch erst im Jänner 1909 starb. Er war auf dem Hofe Stekfuß in Rohrmoos geboren, jener Streusiedlung, in der Wurzhornblasen auch auf den Höfen Alpsteiger, Hofbauer, Stammer und Urbold bezeugt sind. Gerhardter hat, wie man noch 1961 beim Weitgasser zu berichten wußte, dort „Lechn deant“ (Lehen gedient), das heißt, ohne Entlohnung gearbeitet, um dafür von den kinderlosen Besitzern den Hof zu erben. (Für Angabe der Geburts-, Hochzeits- und Sterbejahre von sieben Geschlechterfolgen der Familie Gerhardter möchte ich bei diesem Anlaß Herrn evang. Pfarrer K. Schmidke, Schladming, meinen besonderen Dank sagen). Herrn Univ.-Prof. Dr. Richard Wolfram verdanke ich die gütige Mitteilung seiner bis 1938 zurückreichenden Notizen über das Wurzhornblasen in der Schladminger Gegend. Auf dem Hofe Rittiser (Untertal, Gemeinde Rohrmoos) gab es einst ein langes gerades und zwei gebogene Wurzhörner. Beim Jubiläum des evangelischen Superintendents wurde 1922 in Schladming ein dreistimmiges Turmblasen auf Wurzhörnern veranstaltet; drei Hörner waren im Pfarrhaus aufbewahrt. Beim Ortnr in der Ramsau waren Bläser, ein Wurzhorn hatte im gleichen Ort der Haslehner, eines wurde beim Haslachhäusl verheizt. Es gab ein langes Wurzhorn und kurze, diese wurden vor allem auf der Ramsauleiten geblasen. – Bei entsprechendem Zeitaufwand ließen sich auch heute noch weitere Belege erbringen, doch ist mit dem Bisherigen die einstige Häufigkeit beider Blashörner genügend erwiesen.

- ¹³ Erzherzog Johann von Österreich, Der Brandhofer und seine Hausfrau, bearbeitet und eingeleitet von Walter Koschatzky, Graz 3/1978, S. 70ff.

- ¹⁴ Zum Aufenthalt Erzherzog Johanns am Schwarzensee fast ein Jahrzehnt vorher vgl., Franz Ilwolf, Aus Erzherzog Johanns Tagebuch. Eine Reise in Obersteiermark im Jahre 1810, Graz 1882, S. 73 ff. Zur dortigen Gedenktafel, enthüllt im Steirischen Gedenkjahr 1959 vgl., K. Haiding, Ennstaler Sagen und ihre landschaftliche Bindung, in: ÖZV 77 (1974), S. 179.

- ¹⁵ L. Kretzenbacher, „Bauernhochzeit“ und „Knappentanz“. Zur Kulturgeschichte der „Volkskundlichen Festschele“ in Steiermark, in: ÖZV 65 (1953), S. 1 ff.

- ¹⁶ F. Ilwolf, (Anm. 14), S. 48 ff.

- ¹⁷ J. J. Kleyle, Aus „Rückerinnerungen an eine Reise in Österreich und Steiermark im Jahre 1810“, in: Das deutsche Volkslied 29 (1927), S. 110f.

- ¹⁸ Angeführt von Leopold Schmidt, Volksliedlandschaft Obersteiermark. Die Frühzeit ihrer Kenntnisnahme und Erforschung. Vom „Rauffjodel“ bis zum „Gams-Urberl“, in: Österr. Musikzeitschrift 28 (1973), S. 371 ff., hier bes. S. 375 f.

- ¹⁹ Über Singen und Tanzen auf Ausseer Almen um die Jahrhundertwende vgl., F. v. Andrian, Die Altaussee. Ein Beitrag zur Volkskunde des Salzkammergutes, Wien 1905, S. 73 f.

- ²⁰ J. Pommer, 444 Jodler und Juchezer, Wien 1902, Neudruck Wien 1942, Nr. 100.

- ²¹ K. M. Klier (wie Anm. 1), S. 23.

- ²² J. Pommer, (wie Anm. 20), Nr. 342, aufgez. 1899, mit dem Vermerk „auch in Schladming als Küahsuocher bekannt“. Von diesen beiden Frauen, Kunigunde Tritscher und Elisabeth Steiner stammen auch zwei zweistimmige Jodler, die Elsa Richar 1926 niederschrieb und in der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“ 29 (1927), S. 109 f. veröffentlicht hat.

- ²³ K. Haiding, Vom Singen auf der Alm. Ein Erlebnisbericht mit Tonbandbeispielen, in: Musikethnologische Sammelbände I, Vorträge Graz und Seggau, 1973 – 1977, Graz 1977, S. 89 ff. Über die sangesfreudige Sennerin Sefa Simonlehner, die die Veröffentlichung des Vortrages nicht mehr erlebte, sei hier einiges wiederholt. Die Festlegung meiner Bandaufnahmen in Noten verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Professors Walter Deutsch.

- ²⁴ Die Berichte sind zum leichteren Verständnis in die Schriftsprache übertragen.

- ²⁵ Viehhüter, manchmal auch ein älterer Mann, der das Vieh austreibt, auf der Weide betreut und zum Melken einholt. Auch unabhängig von einer Milchviehhaltung für Jungvieh, Ochsen oder Stiere.

- ²⁶ Bei Schladming.

- ²⁷ Alois Schupfer (1875 – 1960), ein außerordentlich begabter Erzähler (vgl. die von mir besorgte Neuauflage der Kinder- und Hausmärchen aus der Steiermark von Viktor v. Geramb, Graz 1967, Nr. 3 u. S. 242, sowie K. Haiding, Österreichs Märchenschatz, Graz 1969, Nr. 69), Bauernknecht und Spielmann, hatte nicht Gelegenheit gehabt, lesen und schreiben zu lernen, auch keine Notenschrift. Er erfindet sich ein System, trotzdem die Melodien auf Papier festzuhalten.

- ²⁸ K. M. Klier, a. a. O., S. 71 ff.

²⁹ Ders., a. a. O., S. 66.

³⁰ Da der Butterabdruck gegengleich ist, hält auf dem Butterstöckl der Spieler in der linken Hand die Geige und in der rechten Hand den Bogen. Der Hund des Jägers trägt anscheinend ein Stachelhalsband (siehe auch Abb. 1); vgl. dazu: L. Schmidt, Das Stachelhalsband des Hirtenhundes, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 6(1960), S. 154 ff.

³¹ Literatur zum Ringstecken, jenem erstmals von Linné beschriebenen Rasselgerät: K. Haiding, Almwesen der Hirten, S. 200 f. Nachzutragen sind seither: L. Schmidt, Hirten und Halter, in: Europäische Kulturverflechtungen im Bereich der volkstümlichen Überlieferung. Festschrift zum 65. Geburtstag Bruno Schiers, Göttingen 1967, S. 163 ff. Ferner: G. Berg, Der Ringstock, in: Ethnologia Scandinavica 1972, S. 41 – 56; weitere Literatur bei: K. Haiding, Obersteirische Ringstöcke als frühe Zeugnisse volkskundlicher Forschung, in: Der Leobner Strauß 6 (1978), S. 9 – 62, 21 Fig., 16 Abb.

Deutsche Volksdichtung und Volkslieder in der Umgebung von Esztergom (Gran)

Esztergom und seine Umgebung ist eine an Naturschönheiten reiche Landschaft Ungarns mit großer historischer Vergangenheit. Sie befindet sich im Nordosten des ehemaligen Pannonien am Südufer der Donau. Die sanft ansteigenden Höhenzüge des Pilisch- und Geretsche-Gebirges sind die nördlichen Ausläufer des sich vom Plattensee bis zum Donaubogen erstreckenden Mittelungarischen Berglandes. Der Mittelpunkt der Landschaft ist Esztergom, eine historische Stadt, Sitz der ersten Könige und fast drei Jahrhunderte lang Hauptstadt des mittelalterlichen Ungarn. Die ethnographische Eigenart der kleinen Dörfer dieser hügeligen Landschaft ergibt sich aus den eigentümlichen Farben der Volkskultur der ungarischen, deutschen und slowakischen Bewohner, die hier seit Jahrhunderten zusammenleben. Die Siedlungen sind heute überall zweisprachig; alle nicht ungarischen Bewohner können auch ungarisch sehr gut. Es gibt sogar Ortschaften, wo sich Ungarn, Slowaken und Deutsche mischen und drei Sprachen sprechen. Die große Buntheit der Vielsprachigkeit und die Mannigfaltigkeit der sprachlichen Übergänge sind für diese Gegend charakteristisch. Die vor zwei Jahrhunderten hier angesiedelten Deutschen bewahrten ihre Muttersprache, ihre Volksbräuche, ihre Volksdichtung und ihre Lieder. Im sprachlichen und musikalischen Bereich, in den inhaltlichen Elementen und dichterischen Mitteln verbinden sich mitgebrachte und bewahrte Altformen mit den im Verlauf der Entwicklung hier ausgebildeten Zügen. In diesem Gebiet entstanden im Kreis der Ungarndeutschen eigentümliche neue Farben der deutschen Mundart und Volkskunst. Das Zusammenleben der verschiedensprachigen Be-

wohner, die ähnlichen Lebensumstände, die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Bergleute und Bauern dieser Dörfer führten zu vielen inhaltlichen Ähnlichkeiten der Volksdichtung und Lieder, und manche Elemente und gemeinsame Züge verflochten die ungarischen, deutschen und slowakischen Schöpfungen.

Seit fast zwei Jahrzehnten beschäftige ich mich mit der Erforschung volkstümlicher Überlieferungen und Erinnerungen in ungarischer, deutscher und slowakischer Sprache, insbesondere der Lieder, der Musik und der gereimten Dichtung im Leben und in den Bräuchen des Volkes. Die Bewahrer der Traditionen sind in erster Linie Leute höheren und mittleren Alters. Die industrielle Entwicklung und die Verbreitung einer modernen Technologie brachten eine große Umgestaltung im Leben der Dorfbewohner und die Auflösung der ehemaligen Dorfgemeinschaft mit sich. Dem bauerlichen Leben entrissen, arbeiten immer mehr Leute in der Industrie. Eine immer größere Zahl Jugendlicher widmet sich dem Studium der verschiedensten Fachrichtungen. Unter diesen veränderten Umständen verlieren die Überlieferungen ihre ursprüngliche Funktion, und die sprachliche Tradition verblaßt.

Der Gebrauch der slowakischen und deutschen Sprache beschränkt sich auf den engeren Familienkreis. Die Jungen verstehen noch, aber sprechen nicht mehr ihre nationale Muttersprache. Auf ihrer Arbeitsstelle und in der beruflichen Weiterbildung sind sie auf die Anwendung der ungarischen Sprache angewiesen, daher benützen sie die ungarische Sprache auch in ihrem Alltagsleben. In der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg, in

der Kindheit und Jugendzeit der heutigen mittleren und älteren Generationen, war der Gebrauch der deutschen Muttersprache noch allgemein, deutsche Volksbräuche und -lieder waren lebendig. So konnte ich von ihnen viel über die deutsche Volksdichtung der Gegend hören und ihre Volkslieder kennenlernen. Im Jahre 1962 begann ich die deutschsprachigen Dichtungen und Volkslieder zu sammeln, und zwar in sechs Kolonistendörfern: Csolnok, Dág, Leányvár, Máriahalom, Mogyorós-bánya, Tát. Ausgewählte Stücke meiner deutschsprachigen Sammlung veröffentlichte der Demokratische Verband der Deutschen in Ungarn unter dem Titel „Glück auf!“.¹ Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich die eigentümlichen Formen, die Gattungstypen, die inhaltlichen Elemente und die charakteristischen literarischen, sprachlichen und musikalischen Ausdrucksmittel der in der Umgebung von Esztergom gesammelten Dichtungen und Lieder aufzeigen. Ich möchte wahrnehmbar machen, wie die Vergangenheit und die gesellschaftliche Wirklichkeit des Volkslebens in den Volksliedern und volksdichterischen Schöpfungen zum Ausdruck kommen. Die angeführten Einzelheiten weisen auf die aus verschiedenen Zeiten stammenden Schichten der volkstümlichen Überlieferungen und auf die Beziehungen zwischen der deutschen, slowakischen und ungarischen Volkskultur. Zuvor möchte ich noch die zweihundertjährige Geschichte der deutschen Kolonistendörfer und den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Hintergrund der ungarndeutschen Kultur darstellen.

Der Ursprung der deutschsprachigen Siedlungen in der Umgebung von Esztergom reicht in die Epoche nach der Türkenzeit zurück. Nach der Befreiung von den Türken waren Esztergom und seine Umgebung fast unbewohnt.² Ab dem Ende des 17. Jahrhunderts und im Laufe des 18. Jahrhunderts ließen sich hier die Vorfahren der heutigen deutschen Siedler, Leibeigene aus verschiedenen deutschen Landschaften, nieder. Sie kamen mit der Hoffnung auf eine Verbesserung ihrer früheren bitteren Lage und ihrer bisherigen schlechten Lebensumstände, zumal mit der Niederlassung verschiedene Begünstigungen zu erwarten waren. Die Träger der Ansiedlung waren geistliche und weltliche Gutsherren, die für ihre Grundbesitze Arbeitskräfte benötigten. Die ersten Siedler kamen im Jahre 1693 aus der Umgebung von Sopron (Ödenburg) nach Dorog. Die meisten Siedler deutscher Muttersprache stammten aus dem südlichsten

Teil Deutschlands, aus Bayern, aus Baden-Württemberg und in kleinerer Zahl aus dem Elsaß und der Rheinpfalz. Die angeworbenen Siedler kamen auf dem Donauweg nach Ungarn, größere Gruppen um 1730, 1750 und 1780. Für die Besiedlung der einzelnen Orte liegen folgende Angaben vor: Tát (Tat) 1701, Csolnok (Tscholnok) 1738, Leányvár (Leinwar) 1755.³ In die ursprünglich slowakischen Ortschaften Dág und Mogyorós siedelten Deutsche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Dort zogen auch Ungarn zu, so daß diese Dörfer dreisprachig wurden.

Die erste Zeit nach der Niederlassung war mit viel Unbill verbunden. Durch anstrengende und fleißige Arbeit wandelte sich das Bild der verlassenen Landschaft. An Stelle der eingäserten und zerstörten Dörfer baute man neue Häuserreihen, und neues Leben begann. Wälder wurden gerodet, die verwilderten Äcker besät, Wein- und Obstgärten angelegt. Die Kolonisten genossen eine zehnjährige Steuerfreiheit. Mit dem Erlöschen der mit der Niederlassung verbundenen Vergünstigungen sanken sie wieder in die schwere Lage der Fronarbeiter zurück, deren Last noch erhöht wurde, weil die Gutsherren die erlassenen Fronabgaben nachträglich einhoben. In Máriahalom (Kirwa) wird eine deutschsprachige Handschrift, die sogenannte „Kirwas Chronik“ aus dem Jahre 1809 aufbewahrt. Darin sind die Feudallasten ausführlich beschrieben. Die Leibeigenen, die über ein halbes Grundstück verfügten, mußten jährlich dem Gutsherrn 26 Tage Handfron leisten. Ein Siebentel ihrer Ernte von Acker, Wiese, Wein- und Obstgarten, das Hausgrundstück ausgenommen, mußten sie als Zehent abliefern. Dieses Siebentel setzte man als Ersatz für die ausgebliebenen Fronpflichten in der Zeit nach der Niederlassung fest. Außerdem waren die Bauern noch zu folgenden Naturalabgaben verpflichtet: jährlich je Familie 1 Seidel Schmalz, 1 Kapaun, 1 Huhn, 6 Eier, 3 Pfund Hanfgarn und 25½ Groschen. Außerdem mußten für jedes Haus ein Goldstück und für jeden Bienenkorb 9 Groschen bezahlt werden.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts bauten die Bewohner Kirche und Schule; sie mußten auch den halben Grundstz des Geistlichen und des Lehrers bearbeiten. Der Wald war Feudalbesitz, wo die Bauern nicht jagen durften. Nur der Gutsherr hatte das Recht, Fleisch zu verkaufen und Wein auszuschenken. Mit der Vermehrung der Bevölkerung verkleinerten sich die Grund-

stücke, und viele wurden besitzlose Dienstleute. Im Jahre 1848 wurden die Bauern von der Leibeigenschaft befreit, aber die Besitzungen der Dienstherrn wurden nicht verteilt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann die Verarmung der Dörfer; der Bodenmangel erschwerte auch die Lage der wachsenden Zahl der deutschen Siedler. Ein Teil der besitzlosen Bauern fand Arbeit in den Kohlenbergwerken von Dorog. Ein Teil der Bürger der Stadt Esztergom hatte vor und während der Türkenzeit deutsche Muttersprache. Nach der Vertreibung der Türken siedelten sich Handwerker und Kaufleute an, so daß am Ende des 18. Jahrhunderts etwa ein Drittel der Bevölkerung Deutsche waren. Sie wohnten in Esztergom in der sogenannten „Wasserstadt“ unter der Burg; hier war auch eine eigene deutsche Schule mit einem deutschen Lehrer bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damals wurde in der Kirche der Wasserstadt ebenso wie in den deutschsprachigen Ortschaften der Umgebung deutsch gepredigt. In Esztergom bestand eine ganze Reihe deutschsprachiger Zünfte, deren Zunftladen und Zunftschriften im Museum heute noch zu besichtigen sind. Auch die Handwerker in den Ortschaften waren Mitglieder dieser Zünfte. Im 18. Jahrhundert begann auch in Esztergom, wie in den anderen Städten Ungarns, kraftvoll die Verschmelzung der deutschsprachigen mit der ungarsprachigen Bevölkerung. Darüber berichtet eine historische Arbeit: „Auch die Deutschen lernen ungarisch, aber es gibt unter ihnen Schwerfällige, die mit ihren Kindern nicht sprechen können, so sehr sie es auch möchten. Ihre Nachkommen wachsen in den Gewohnheiten des ungarischen Volkes auf und so eignen sie sich auch die ungarische Sprache wie eine Muttersprache an. Wegen der öfteren Verwendung vergißt er seine (deutsche) Muttersprache, besonders wenn seine Mutter eine Ungarin ist.“⁴ Die Bürgerschaft deutscher Abstammung assimilierte sich in Esztergom und Umgebung im Laufe des 19. Jahrhunderts. Nur im Bereich der Bauern in den Ortschaften lebten die deutsche Sprache und Kultur weiter und bewahrten sich bis in unsere Tage. Der Beginn des Kohlenbergbaues im Becken von Dorog am Fuße des Geretsche-Gebirges war ein wichtiger Faktor im Leben von Esztergom und Umgebung. Die ersten Bergleute kamen Ende des 18. Jahrhunderts aus dem Ruhrgebiet nach Dorog, um Kohle zu suchen. Den Aufzeichnungen nach eröffneten die Brüder Rückschuß den ersten Schacht in Csolnok

im Jahre 1781.⁵ Die ersten Schriftstücke über den Kohlenbergbau in Dorog stammen aus dem Jahre 1843. Auf die Nachricht über den Beginn des Bergbaues ließen sich deutsche Bergleute aus der Steiermark, aus Mähren und Schlesien hier nieder. Deutsche Bergleute stellten lange Zeit die Leiter der Betriebe. Die große Mehrheit der Bergleute aber waren Bewohner deutscher Muttersprache aus dieser Gegend. So war die Sprache des Bergbaues, der Leitung wie der Grubenarbeiter, bis zur Jahrhundertwende deutsch. Die erste Eisenbahnlinie in unserem Gebiet wurde im Jahre 1893 gebaut; sie verband das Kohlenbecken von Dorog mit der Hauptstadt Budapest. Damit nahm die Entwicklung des Bergbaues einen neuen Aufschwung, denn von nun an versorgten die Kohlengruben die Industriebetriebe der Hauptstadt. Mit der Zunahme der Gruben arbeiteten immer mehr auch anderssprachige Bewohner aus der Gegend in den Bergwerken. Die Besitzlosigkeit in den Dörfern zwang sie dazu. Die unter sehr schweren Umständen arbeitenden Bergleute verschiedener Muttersprache kämpften gemeinsam für die Verbesserung ihrer Lage und der Arbeitsbedingungen. Die Organisation der Bergleute hatte eine Zeitung, die in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts auch in deutscher Sprache erschien.

Die auf Grund der Entwicklung des Bergbaues eröffneten Industriebetriebe in der Umgebung von Dorog zogen viele Ungarn aus anderen Teilen des Landes an. Ebenso kamen aus den Gutsherrschaften besitzlose Arbeiter ungarischer Muttersprache hierher, einen Ausweg aus ihrem Elend suchend. Infolge der Industrialisierung der Gegend und der Zunahme der ungarischen Bevölkerung begannen die deutschen Kolonistendörfer um die Jahrhundertwende zweisprachig zu werden. Auch gewisse Madyarisierungsbestrebungen trugen dazu bei. Es begann die Umwandlung der Familiennamen. Dem Volksschulunterrichtsgesetz aus dem Jahre 1867 folgend, führte man den Unterricht in den Kolonistendörfern stufenweise in ungarischer Sprache ein. Auch die Kirche schloß sich diesen Bestrebungen an und hielt statt der früheren deutschen nun Predigten in ungarischer Sprache. In dieser Zeit wurde Kirwa zu Máriahalom umbenannt. Nach der Volkszählung vom Jahre 1937 verteilten sich die Nationalitäten in den deutschen Siedlungen um Esztergom wie folgt:⁶

| | Einwohner | Deutsche | Ungarn | Slowaken |
|---------------|-----------|----------|--------|----------|
| Csolnok | 3.386 | 1.913 | 1.473 | — |
| Leányvár | 1.326 | 1.106 | 220 | — |
| Márialom | 803 | 770 | 33 | — |
| Tát | 1.529 | 1.163 | 366 | — |
| Dág | 1.043 | 418 | 192 | 433 |
| Mogyorósbanya | 692 | 126 | 216 | 350 |

Der größte Teil der deutschsprachigen Bevölkerung war zu dieser Zeit zweisprachig.

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts wandelten sich die deutschen Kolonistendörfer zu Siedlungen mit bergbaulichem und bäuerlichem Charakter. Die aus den Dörfern stammenden Bergleute und Bauern verblieben im Leben der Dorfgemeinschaft. Große Bedeutung hatten die Kapellen der Bergleute, die viele Melodien in der Gegend verbreiteten.

In den Jahren der großen Weltwirtschaftskrise wurden viele Bergleute arbeitslos; manche fuhrten ins Ausland und arbeiteten lange Zeit in den Bergwerken Belgiens und Frankreichs.

In der Zeit des Aufbaues des Sozialismus nach dem zweiten Weltkrieg verwandelte sich die gesellschaftliche und wirtschaftliche Lage in den Kolonistendörfern in der Umgebung von Esztergom sehr rasch und gewaltig.⁷ Die großzügige Entwicklung des Bergbaugbietes von Dorog und die schwunghafte Industrialisierung schufen so viele neue Arbeitsplätze, daß ein großer Teil der Bevölkerung zur industriellen Arbeit übergang. Im Jahre 1960 war die Zahl der in der Industrie Beschäftigten höher als die der in der Landwirtschaft Beschäftigten. Die landwirtschaftlichen Arbeiter schlossen sich zu Produktionsgenossenschaften zusammen, in denen Leute verschiedener Muttersprache arbeiteten. Um weitere Kreise der Bevölkerung in die Industrie einzubeziehen, wurde das Verkehrsnetz ausgebaut; Sonderbusse fahren die Bergleute und die Arbeiter zu ihren Betriebsstätten. Der elektrische Strom wurde in den Dörfern eingeführt. Nun kamen die modernen technischen Errungenschaften überall hin.

Die sozialistische Nationalitätenpolitik der Ungarischen Volksrepublik tat auch sehr viel für die Gleichberechtigung, Pflege und Entwicklung der Muttersprache und der Kultur der deutschsprachigen Bevölkerung. Die deutschen Siedler genießen Gleichberechtigung bei der Arbeit und im öffentlichen Leben. Im Ver-

hältnis ihrer Anzahl sind sie in den gesellschaftlichen und Verwaltungsorganisationen vertreten. Der Demokratische Verband der Deutschen in Ungarn gibt als Landesvertretungsorgan eine Zeitung und literarische und kulturelle Publikationen in deutscher Sprache heraus. In den Schulen der deutschen Ortschaften wird die deutsche Sprache unterrichtet. Deutsche Kulturgruppen, Musik-, Sing- und Tanzgruppen sichern die Pflege und Entwicklung der Kultur der deutschen Nationalität in den Dörfern. Zur Bewahrung der Tradition und mit dem Ziel, sie als Gemeingut zu erhalten, führe ich meine Sammel- und Forschungstätigkeit in der Umgebung von Esztergom durch.

Gattungen in der Volksmusik, inhaltliche Züge

Ein hervorragender Zug der deutschsprachigen Überlieferung in der Volksdichtung und im Volkslied ist, daß die Lebensbereiche der Bergleute und Bauern eng miteinander verknüpft sind, genau so wie das Leben der Bergleute und Bauern in der Dorfgemeinschaft verflochten war. Ihr mühseliges Leben in früheren Zeiten, die Wirklichkeit ihrer menschlichen und gesellschaftlichen Lebensumstände und die Gefühls- und Gedankenwelt der Gemeinschaft stellen die volksdichterischen Schöpfungen glaubhaft dar. Die Lieder bewahren viele Erinnerungen an die Abstammung und Vergangenheit der Deutschen. Sie schildern das Leben und die Arbeit der Bauern und Bergleute und äußern ihre Gefühle und Wünsche. Sie drücken auch ihren Protest gegen das gesellschaftliche Unrecht aus. Sie lehren und weisen den richtigen Weg in den grundlegenden Lebensfragen der Person und der Gesellschaft; sie pflegen und verstärken das Vertrauen der gesunden menschlichen Natur in die Zukunft und helfen die schweren Belastungen zu ertragen. Die sprachlichen, dichterischen, dramatischen, schauspielerischen, musikalischen und künstlerischen Formen der Tradition waren die allein erreichbaren kulturellen Mittel für die Dorfbewohner bei verschiedenen Anlässen des Gemeinschaftslebens und der Erholung. Wichtige Stationen des Lebens der Person und der Gemeinschaft kommen in ihnen zum Ausdruck, vom Soldatenleben bis zur Liebe, von der Farbenpracht der festlichen Begrüßung bis zur dramatischen Stimmung der tragischen Ereignisse in den Balladen. Sie umfassen die reiche Welt der menschlichen Gefühle und Gedanken, von den fröh-

lichen Kinderspielen bis zu den großartigen Hochzeitstänzen, vom Leid des Abschieds und der Trennung bis zum Kummer über die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten. Die edlen Ideen der Zugehörigkeit zur menschlichen Gesellschaft, des Gemeinschaftsgefühls und der Menschenliebe, der Anhänglichkeit an das Heimatland, der Ehrlichkeit, Treue und Gerechtigkeit sind Hauptmotive der Volkskunstschöpfungen. Die Überlieferungen der deutschen Dichtkunst durchziehen auch das religiöse Leben der Bauern und Bergleute in den Dörfern; in der Umgebung von Esztergom sind alle Ungarndeutschen katholisch. In der Volksdichtung und im Volkslied bewahrt sich die eigentümliche Mundart des Deutschtums dieser Gegend. Sie zeigt, der Abstammung der Kolonisten entsprechend, die Eigentümlichkeiten der ostdonaubairischen Mundart. In der Sprache der Bewohner von Csolnok sind auch fränkische Einflüsse zu merken. Infolge der bergbaulichen und industriellen Entwicklung des Gebietes und verschiedener anderer kultureller Einwirkungen bedient sich ein Teil der volksdichterischen Traditionen auch der deutschen Schriftsprache. Fast die gleichen Gattungstypen können wir in der traditionellen Volksdichtung und in Volksliedern sowohl bei den Deutschen als auch bei den Ungarn und Slowaken in der Umgebung von Esztergom finden. Infolge der gleichen Lebensumstände, der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lage der deutschen, slowakischen und ungarischen Bergleute entstanden in der Tradition der Volksgemeinschaften gesetzmäßige Gattungen gleicher Funktion, die im Bereich der verschiedensprachigen Bewohner allgemein Anklang fanden und erhalten blieben. In der deutschsprachigen Überlieferung sind folgende Dichtungs- und Liedergattungen zu finden:

1. Balladen und erzählende Lieder
2. Soldatenlieder
3. Liebeslieder
4. Arbeitslieder
5. Lieder der Heimat und der Jugend
6. Dichtungen im Brauchtum
7. Hochzeitsdichtungen
8. Trink- und Scherzlieder
9. Kinderlieder und -spiele

Daneben waren auch Überlieferungen in Prosa allgemein verbreitet, wie Märchen, Sagen, Redensarten, Sprichwörter, die im

Rahmen dieses Aufsatzes nicht berücksichtigt werden.

In der Tradition der umliegenden ungarischen und slowakischen Dörfer kommen Lieder über die Heimat und die Jugend nicht vor. Diese Tatsache hängt in erster Linie damit zusammen, daß die deutschsprachige Bevölkerung viel früher in den Bergbau und die Industrialisierung einbezogen wurde und daß auch mehr literarische Einwirkungen auf die deutsche Volkskunst einwirkten; die Folklorisation kommt in ihr stärker zur Geltung.

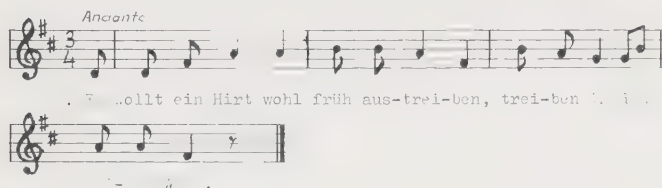
Im weiteren bringe ich Auszüge aus meiner deutschsprachigen Sammlung⁷; zu den mitgeteilten Liedern führe ich auch Ort und Zeit der Sammlung und den Namen und das Geburtsjahr des Überlieferungsträgers an.⁸ Die kennzeichnenden Typen sind aber in jeder Ortschaft der Gegend zu finden.

Die älteste Schichte können wir in den Balladen feststellen. Sie sind zum Teil noch Denkmäler aus den Herkunftsgebieten der Siedler. In ihnen hat sich die gattungstypische episch-dramatische Vortragsweise erhalten. Ein altes Thema ist der mittelalterliche Feudalismus und der tiefe gesellschaftliche Abgrund, der die Leute voneinander trennt; dazu gehört die Ballade vom Grafen und der Nonne. Andere Stoffe sind Geschichten von der Enttäuschung und Untreue, deren dramatische Entwicklung mit elementarer Kraft dargestellt wird. Im Leben der Bevölkerung gab es Entsprichungen zu diesen Balladenstoffen, so daß sie sich bis in unsere Tage erhalten konnten.

Ich bringe nun einen Auszug aus der Ballade von der Rabenmutter, die auch in anderen ungarndeutschen Gegenden bekannt ist und in österreichischen und bayrischen Sammlungen vorkommt.⁹ Ein Beispiel für die volksnahe Gestaltung ist die Einbeziehung des alten Hochzeitsbrauches der „drei Ehrentänze“. Dieser Brauch ist im deutschen Sprachgebiet allgemein bekannt und verbreitet, kommt aber im Ungarischen und Slowakischen nirgends vor. Die zweizeiligen Strophen, die kurzen Zeilen und auch die wunderbaren Wendungen weisen auf das Alter dieses volkskünstlerischen Denkmals hin; die Melodie gehört der archaischen Musikwelt der deutschen Überlieferungen in Esztergom und Umgebung an.

Beispiel 1:

(Kirwa/Máriahalom, 1966; Theresia Várhidi, geb. Gerle, 1892)



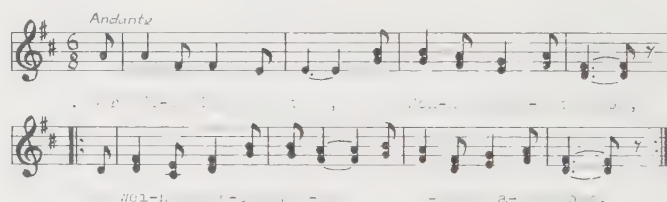
2. Und wie er später in Woid eintreibt,
heart er dort ein Kindelein schrein.
7. I muass morgen früh scho' frua aufstehn,
muss z'da Muada ihre Hochzeit gehn.
9. Griass Goutt, griass Goutt, ihr Hochzeitsgäst',
und wei' die Braut meine Muada ist.
10. Wie kann sie denn dei' Muada sein,
sie hat g'trogn a grianes Kränzelein?
11. Grians Kränzelein wird rotweinrot
sie hat ja schon drei Kinder tot.
17. Das Teufelholen das kann schon sein,
er kam so schnell bei der Tiar hinein.
18. Ear nimmt sie zu drei Ehrentanz,
und tanzt mit ihr ins Niederland.
19. Vom Niederland in die Türkei,
duart wird da Braut iare Ehr'ntanz sei'!

Der größte Teil der Soldatenlieder ist mit dem Leben der deutschen Bevölkerung verknüpft. Die Musterung und das Einrücken waren schon im vorigen Jahrhundert feste Abschnitte im Leben der Männer. Das Militär bedeutete eine schwere Last für die Bewohner der Dörfer. Die Kriege brachten viel Leid und Trauer; viele Frauen wurden Witwen, viele Kinder blieben verwaist zurück. In den deutschen Liedern liegt eine schmerzvolle klagende Stimmung. Das folgende Beispiel handelt von der

Musterung der Burschen. Sie mußten dazu aus den Dörfern nach Esztergom kommen; im Lied kommt noch der alte deutsche Name Gran für Esztergom vor. Der Gegensatz zwischen der armen Dorfbewölkerung und der besitzenden Klasse kommt in der Betonung der sozialen Ungerechtigkeit zum Ausdruck: der Arme muß einrücken, der Reiche kann sich freikaufen. Die vierzeiligen Strophen sind ein Beispiel für die Form der meisten deutschen Volkslieder in dieser Gegend.

Beispiel 2:

(Kirwa/Máriahalom, 1966; Stefan Richter, 1899, Thomas Mayer, 1898)



2. Herzliabste Mutter mein,
wege'mia braucht's nicht traurig sein,
der Kaiser braucht Soldaten,
Soldaten müssen müssen sein.
4. Nach Gran hom's uns geführt,
unter die Moss hom's uns geführt,
ganz nocked ausgezogen,
wie uns Gott erschaffen hat.
5. Hab ich euch was Leid's getan?
so denket nicht daran,
Gott wird euch schon belohnen,
wenn ich es nicht mehr kann.
6. Wos regiert auf dieser Wölt?
die Foischheit und das Göld,
der Reiche kann's bezahlen,
der Arme muß ins Föld!

Die Liebeslieder umfassen alle Bereiche, vom Erwachen der Liebe bis zur Freude der Begegnung, von der herben Enttäuschung bis zum Schmerz der Trennung. Naturbilder – Blumen, Wälder, Sonne, Mond und Sterne – sind charakteristische Ausdrucksmittel für das Liebesgefühl. Die ungarische und die slowakische Dichtkunst sind besonders reich an solchen Naturbildern. Das „Fensterln“ ist ein eigentümliches Element der deutschen Volkslieder und kommt im Ungarischen und Slowakischen nicht zusammenkommen konnten, kam früher oft vor; deswegen können wir die traurigen Lieder der vergeblichen Liebe bei allen drei Nationalitäten finden. Das folgende Beispiel stammt aus Tât, einem Dorf am Ufer der Donau. Seine Ausdrücke, seine dichterischen Bilder und sein melodischer Bau sind charakteristisch für das deutsche Volkslied der Gegend.

Beispiel 3:
(Tât 1963; Klara Költö, geb. Keil, 1907, und eine singende Gruppe)

Andantino

1. Duart drunt bei der Do-nau, duart steht ein schöns Haus,
duart schaut ja mei Diarn-del beim Fen-ster hin-aus.

2. Mei' herzigschöns Diarn-del,
komm aussì zu miar,
mei' herzigschöns Diarn-del,
i hob da wos g'brocht.
3. Wos kannst du mir bringen?
wos kannst du mir gebn?
ein Ringel am Fingerl,
ein Pussel auf's Mund!
4. Zwei schneeweissi Tauben,
die fliagn iwes Haus,
die Eine zu da Liabe,
die Andri no'Haus.

5. Da bluatroti Opfel,
des kugelt im Woild,
in die Tatema Mensche*
verliabt ma si' boild!

* Tatema Mensche = die Täter Mädchen

In den Arbeitsliedern spiegelt sich die Welt der Bergleute und Bauern. Die Bauernlieder sind älter, die Bergmannslieder bilden eine neuere Schicht, die erst nach der Einführung des Bergbaues bei den Deutschen gesungen wurden. Bei ihrer Verbreitung spielten die Bergmannskapellen, die damals entstanden, eine wichtige Rolle. Manche deutsche Bergmannslieder fanden auch zu den ungarischen und slowakischen Bergleuten; ihre deutsche Herkunft läßt sich nachweisen. Werkzeuge und Arbeitsgewohnheiten der Bergleute werden in ihnen angeführt; die Lebensgefahr und das brüderliche Zusammenstehen bringen sie zum Ausdruck. In allen Bergmannsliedern ertönt der Bergmannsgruß „Glück auf!“ So erfahren wir aus dem nächsten Lied, daß die Bergleute vor der Einfahrt ein gemeinsames Gebet sagen und von ihrer Familie Abschied nehmen, weil sie nicht wußten, ob sie aus der Tiefe wieder zurückkommen würden. Die heilige Barbara, die Schutzpatronin der Bergleute, wird auch dazu angerufen.

Beispiel 4:
(Leinwar/Leányvár, 1967; Anna Baumstark geb. Péter, 1893, und eine singende Gruppe)

Andante

1. Wenn die Berg-leut in da Früh auf-ste-hen und ha-ben
ihr Ge-bet ver-richt, das Gru-bi-lein-klök-ki-lein
lhu - tet, da-zu sein wir's ver-pflicht.

2. So führt euch Gott ihr lieben Kinder,
so wie auch mein frommes Weib,
mein Schicht muß ich verfahren,
Gott weiß, wo ich verbleib'!
3. Wenn die Bergleut' in die Grube einfahren
soll Barbara bei uns sein,
wenn wir Einer oder der Andre ausfahren,
soll Barbara bei uns sein!
8. Und wenn es kommt zum Sterben,
muß tragen grünen Hut,
mit Gold und Silber beschlagen,
dem Kaiser seine Waffen dazu.
10. Drum sind wir alle Bergwerks-Gesellen,
und haben auch den Gebrauch,
darum sind wir alle Brüder,
und sagen auf ewig: Glück auf!

Die Lieder über die Heimat und die Jugend bilden eine Gruppe, die für die deutsche Volksdichtung der Gegend eigentümlich und weder unter den ungarischen noch unter den slowakischen Volksliedern aufzufinden ist. Die Treue zur Heimat und zum Elternhaus kommt in diesen Liedern zum Ausdruck. Das Motiv des Abschiednehmens, der Trennung und des Heimwehs finden wir ebenso wie bei den Soldaten- und Liebesliedern. Im nächsten Lied hat sich der alte Name des Dorfes Kirwa erhalten, der in den dreißiger Jahren in Máriahalom geändert wurde. Heute noch steht das alte Haus, auf dessen Wand die Statue der Gottesmutter Maria, die Schöpfung eines dörflichen Meisters, zu sehen ist. Dieses Haus ist heute zum geschützten Kulturdenkmal erklärt, auf dessen breiter Tür wunderschöne volkstümliche Holzarbeit zu sehen ist. Die Themen der Schnitzerei stammen aus der Bibel. Ihr Schöpfer, ein ehemaliger Bewohner des Hauses, war wahrhaftig ein Volkskünstler.

Beispiel 5:

(Kirwa/ Máriahalom, 1967; Paul Klinger, 1902 und eine singende Gruppe.)

Andantino

1. Hier- weil steht ... quart st ...

2. ...

Freu- den aus, in Klar- we ...

In den mit dem Brauch verbundenen Dichtungen und Liedern lebt die Erinnerung an das frühere Leben und die Feiern in den deutschen Dörfern auf. Der größte Teil der Bräuche fiel in den Winter, da die Dorfbewohner in diesen Wochen die meiste Freizeit hatten.

Die Weihnachts- und Neujahrssprüche waren in allen deutschsprachigen Ortschaften bekannt. In ihnen finden wir sehr eigentümliche und originelle Formen. Ähnliche Sprüche waren auch in den ungarischen und slowakischen Ortschaften sehr verbreitet. In den Bereich der dramatischen Volksspiele gehören „Das Christkindspiel“ und „Die heiligen drei Könige“; sie wurden in allen deutschen Dörfern gespielt. In den slowakischen Dörfern waren sie unbekannt, in den ungarischen Gemeinden und sogar in Esztergom waren sie bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts üblich.

Die folgende Dichtung aus Tát bringt die Aufnahme in die „Bursch“ in Erinnerung. Sie wurde aufgesagt, wenn der kleine geschmückte Pflug an die Zimmerdecke des Gasthauses gehängt wurde. Der Pflug war das Symbol des Bauernstandes. Die bunten Bänder, die für den Hut der zur Musterung gehenden Burschen bestimmt waren, wurden von den Mädchen daran befestigt. Dieser Begrüßungsspruch, der auch bei Hochzeitsfeiern gesagt wird, zeigt die eigenartige Formelhaftigkeit, die in manchen Schöpfungen der Volkskunst vorzufinden ist.

Beispiel 6:

(Tát, 1965; Johann Pap, 1903.)

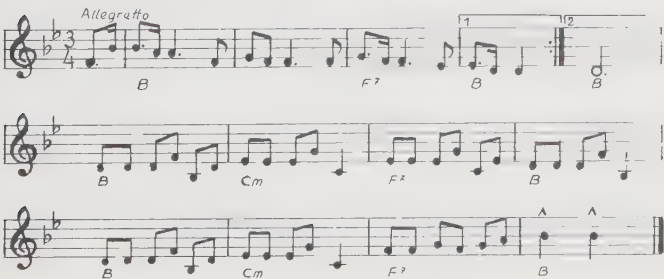
Hier hab i ein Glas Wein,
das ist so höll und so rein,
es ist nicht so höll und so fein,

es ist gewachsen bei Kühl und Rhein,
 es ist nicht gewachsen bei Kühl und Rhein,
 es ist gewachsen bei Sonn- und Mondschein,
 es ist nicht gewachsen bei Sonn- und Mondschein,
 es ist gewachsen bei Tag und Nacht,
 hat viel Tau und Regen zugebracht.

Jetzt mecht i bitten, wenn 's mia erlauben,
 eine ehrsame Gesundheit zu trinken!

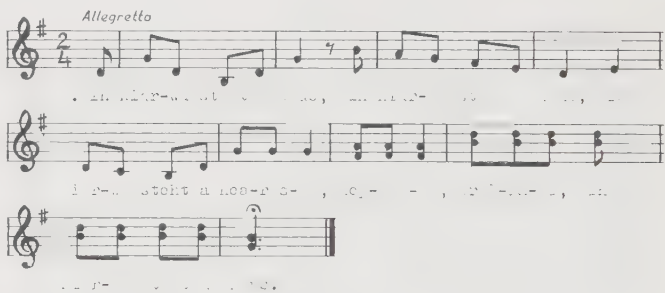
Mit dem Hochzeitsbrauchtum sind eine ganze Reihe von Dichtungen, Liedern und Tanzmelodien verknüpft. Sie drücken die ernstesten Gefühle beim Übertritt in das Eheleben aus. In den Abschiedsgedichten finden wir Worte der Dankbarkeit, der Liebe zu den Eltern, Geschwistern und Verwandten. Während des Hochzeitsmahles hört man Tafelgrüße und Trinksprüche. Dann wurden „drej christliche Ehrentanz“ ausgeführt und unter dem Fenster des Hochzeitshauses sang man das Ehestandslied. Das war in den ungarischen und slowakischen Ortschaften nicht bekannt. Die Abnahme des Brautkranzes wird von rührend schönen Gedichten begleitet. Er wurde einst aus grünem Rosmarin geflochten, daher kommen die dichterischen Bilder mit dem Rosmarin in einer ganzen Reihe von ungarischen und slowakischen Volksliedern vor, die echte Liebe und Treue ausdrücken wollten. Viele Elemente in den Hochzeitsbräuchen und ihre Funktion waren bei den ungarischen, slowakischen und deutschen Bewohnern gleich.

Beispiel 7:
 Hochzeitstanz aus Csolnok.
 (Tscholnok/Csolnok, 1966; Josef Seregi, 1910.)



Die Trinklieder und lustigen Scherzlieder erklangen bei den Hochzeitsbräuchen und beim alten dörflichen Vergnügen der „Kellerbesuche“. Sie weisen auf den wirtschaftlichen Charakter der Gegend hin; der Weinbau nahm in jedem Dorf einen großen Raum ein, und es gab eine Reihe stimmungsvoller Keller und Preßhäuser. Die Trinklieder, die in launiger Weise erzählen, wie die Frauen die Oberhand behielten und ihre trunksüchtigen Ehemänner maßregelten, kommen in ähnlicher Form auch unter den ungarischen und slowakischen Liedern der Gegend vor. Das nächste Lied ist ein typisches Scherzlied, das gern in lustiger Gesellschaft gesungen wird.

Beispiel 8:
 (Kirwa/Máriaalom, 1966; Matthias Várhidi, 1929 und eine singende Gruppe.)



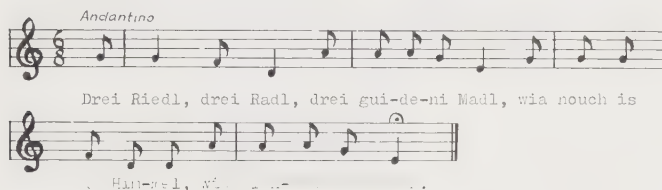
2. Wear wouhnt duart in dein Haus?
 wear wouhnt duart in dein Haus?
 wear wouhnt duart in dein Haus hearassa, hopsassa,
 trallara, wear wouhnt in dein Haus?
3. Duart wouhnt da reichi Wiart.
 duart wouhnt da reichi Wiart,
 duart wouhnt da reichi hearassa, hopsassa,
 trallara, duart wouhnt da reichi Wiart!

Reime, Lieder und Spiele geben Einblick in die Welt der Dorfkinder. Auch die Spiele der Dorfjugend in der einstigen Spinnstube muß man dazu zählen. Unter ihnen gibt es besonders viele Übereinstimmungen mit Motiven und Melodien der ungarischen

schen und slowakischen Kinderlieder und Spiele. Das „Ringel, Ringel, Reihe“ und „Wir treten auf die Kette“ singt und spielt man fast in der gleichen Weise auch in den ungarischen Dörfern. Das folgende Beispiel gehört zu einem alten Spinnstubenspiel.

Beispiel 9:

(Kirwa/Máriaalom, 1965; Theresia Várhidi, geb. Gerle, 1892.)



Die musikalische Form der Volkslieder

Die deutschen Volkslieder in der Umgebung von Esztergom zeigen im dichterischen Ausdruck und in der Musik eine sehr große Abwechslung, doch kommt am häufigsten die vierzeilige Strophe vor. Sie umfaßt etwa 80 Prozent der Melodien. Sie besteht im allgemeinen aus kürzeren Zeilen. Längere Zeilen und Strophen mit mehr Zeilen weisen auf Einflüsse der Kunstdichtung und der Kunstmusik. Der Aufbau der vierzeiligen Strophen entspricht oft dem Schema ABCD, in dem also 4 verschiedene Melodiezeilen aufeinander folgen. Daneben gibt es auch – seltener – andere Formen: AABC, AABB und ABBC. Die wichtigste Eigenart von Form und Rhythmus ist der gereimte quantifizierende Versbau. Jambische Verse herrschen vor. Damit hängt die Eigentümlichkeit des unbetonten Auftaktes der Melodie zusammen.

Fast alle deutschen Volkslieder stehen in der Dur-Tonart, wie es auch meine Sammlung beweist. Neben Melodien mit der vollen Tonleiter kommen auch solche mit kleinerem Umfang, Hexachord und Pentachord, vor; letztere gehören im allgemeinen einer älteren Schicht an und kommen hauptsächlich unter den Balladen, den Brauchtumsliedern und den Kinderliedern vor. Durch den Dur-Charakter heben sich die deutschen Volkslieder in der Umgebung von Esztergom stark von der ungarischen und slowakischen Volksmusik dieser Gegend ab, in der durartige jo-

nische und mixolydische Melodien und mollartige dorische und phrygische Melodien einen bedeutenden Teil ausmachen. Ich konnte eine einzige dorische Melodie aufzeichnen bei einem Scherzlied, das bei der „Beerdigung“ des Faschings gesungen wird „Der Martin Luther wollte mit seiner Frau Kathl . . .“. Seine Melodie stimmt völlig mit dem ungarischen Lied beim Faschingsbegraben überein, das als volkstümliche Nachahmung der gregorianischen Melodie des 129. Psalmes „de profundis“ entstand. Diese Melodie kommt auch im Beerdigungsbuch vor, das in Esztergom herausgegeben wurde.¹⁰ Textlich ist interessant, daß man in dieser katholischen Gegend für dieses spott-hafte Lied protestantische Motive herangezogen hat.

Etwa die Hälfte der Lieder hat den Umfang V – 5, V – 6 und V – 8, wobei die V meist dem unbetonten Auftakt zukommt. 30 Prozent der Lieder haben den Umfang 1 – 8, 1 – 9 und 1 – 10. Ältere Lieder haben einen kleineren Umfang, wie V – 3, V – 5 oder 1 – 6.


30 Prozent der Lieder sind im Dreivierteltakt, ebensoviel im Sechachteltakt, der hier auch als ungerader Takt empfunden wird, und die restlichen 40 Prozent sind im geraden Takt. Die Lieder im Sechachteltakt sind sehr beliebt; zu ihrer Verbreitung trugen wahrscheinlich auch die Bergmannskapellen bei. Unter den slowakischen Volksliedern der Gegend finden sich auch eine ganze Reihe von Liedern im $\frac{6}{8}$ -Takt, die wahrscheinlich aus der deutschen Volksmusik übernommen wurden.

Für die deutschen Volkslieder ist der unbetonte Auftakt charakteristisch. Unter den ungarischen Volksliedern beginnt keines mit Auftakt, während in den slowakischen Liedern der Auftakt in jedem Falle die deutsche Herkunft beweist. Wie schon hingewiesen, hängt der Auftakt in den deutschen Liedern mit dem Versbau des Textes zusammen.


In der Umgebung von Esztergom ist der volkstümliche mehrstimmige Vortrag der deutschen Lieder eine selbstverständliche Eigenart. Die zweite Stimme steht im Terzabstand, erst am Schluß treten Quint und Sext auf. Die volkstümliche Mehrstimmigkeit kommt im ungarischen Volkslied gar nicht und in den slowakischen Liedern nur zum Teil vor. Dort findet sie sich bei neueren und aus dem Deutschen übernommenen Liedern. Beim geselligen Beisammensein werden die Lieder häufig von einer Ziehharmonika begleitet, wobei von älteren Spielern eine (diatonische) Harmonika „mit Knöpfen“ verwendet wird.

Im jahrhundertelangen Zusammenleben haben deutsche Volkslieder auch auf die Melodienwelt der anderen Nationalitäten eingewirkt. Im ungarischen Volkslied können wir deutsche Volksweisen bei Kinderliedern finden. Das deutsche „Ringel, Ringel, Reihe“ und sein ungarisches Äquivalent stimmen melodisch völlig überein, ihr Text ist verschieden.¹¹

Andantino



Rin-gel, Rin-gel, Rei-he, san ma uns-ri drei-e, sitz ma



un-term Hol-ler-busch, ru-fen al-le: husch, husch, husch!

[illegible]


Beispiel 12:
(Kirwa/Máriaholom 1965; Theresia Várhidi, geb. Gerle, 1892.)

[illegible]

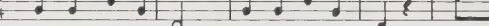
us, da wears a schwarz-erbs wi-chen, der s i-

Weib zu Haus, bei sei-nem Weib zu Hau .

Moderato



Ke-resd meg a tút, én se a gyű-cűt, ad var-gyan



meg a ba-bám-nak a per-gál ün-git!

Die Wirkung der deutschen Volkslieder auf die slowakischen Lieder zeigt sich in erster Linie in den in dieser Gegend sehr verbreiteten und beliebten Melodien im 6/8-Takt mit tanzartigem Charakter. Beim Vergleich des deutschen Liebesliedes „In der Nacht beim hellen Mondenschein“ mit dem unten angeführten slowakischen Liebeslied können wir bei völlig verschiedenem Text die Übereinstimmung der Melodien feststellen; der auf-taktige Beginn wurde jedoch nicht in die slowakische Musik übernommen.

Moderato

an der Nacht beim hel-len Mon-den-

[illegible]

Beispiel 15:

(Keszthőle, 1963; Glemba Ferencné, Bujna Teréz, 1895.)

Moderato

The musical score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody is written in treble clef. The lyrics are in Slovak. The first staff ends with a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff concludes the piece.

Mo-ja mi-lá pre-mie-ná, pek-na tis bo-ia, mlá-de-nec
ke-bi si ti ne-cho-li-da ve-čer na špa-cír,

má čer-né o-či, ven-ne v no-ci pri dav- - -
o-kla-mat mav z jej člo-to - ti,

In der Umgebung von Esztergom gibt es auch einige Melodien mit Auftakt, die aus dem deutschen Volksgut in die slowakische Volksmusik übernommen wurden. Auch diese Beispiele stammen aus meiner Sammlung.¹⁴

Beispiel 16:

(Sárisáp, 1966; Motesicki Jánosné Matula Mária, 1891.)

[illegible]

Die deutschen Bauern und Bergleute in der Umgebung von Esztergom bewahren manche Formen und Werte ihrer Tradition. Die Treue der einfachen Leute zu ihrer Muttersprache und ihrer Volkskultur durch viele Jahrhunderte hindurch ist erstaunlich und ergreifend. Es ist eine sehr wichtige Aufgabe, die in Vergessenheit geratene Volkskultur für die Nachwelt zu bewahren, damit auch nachfolgende Generationen sich an der Liebe, Weisheit, Schönheit und Freude der Volkslieder erfreuen können.

Die sprachlichen und musikalischen Komponenten der deutschen Volksdichtung und Volksmusik in der Umgebung von Esztergom fügen sich organisch in die Überlieferungen der Ungarndeutschen in anderen Landschaften ein. In deutschen Sammlungen aus Ungarn blättern, können wir viele Übereinstimmungen in Melodie und Text finden.¹⁵ Ähnlich sind die Beziehungen zur Volksmusik und zum Volkslied in deutschsprachigen Gebieten jenseits der Grenze. Österreichische und bayerische Sammlungen bieten viele Parallelen.

Melodie und Rhythmik, die Formelhaftigkeit in Sprache und Musik zeigen, daß die Tradition die Kultur der Nachbarländer und der Nachbarvölker wie eine Brücke verbindet. Zu dieser Aufgabe soll meine Arbeit ein Beitrag sein. Zukünftige Arbeiten sollen noch mehr Zusammenhänge mit der Tradition des ungarischen Volkes und auch anderer Völker aufdecken.

ANMERKUNGEN

- ¹ Béla *Kálmánfi*, Glück auf! Deutsche Volksdichtung im Kohlenbecken von Dorog, Budapest 1976.
- ² István *Sinkovits*, Elő és holt falvak, népességhullámzás Esztergom megyében a török alatt és után-Magyar Történetkutató Intézet Evkönyve, Bécs 1934 (Lebendige und tote Dörfer während und nach der Türkenzeit im Komitat Komaron).
- ³ Samu *Borovszky*, Esztergom vármegye, Budapest 1908 (Komitat Gran).
- ⁴ Mátyás *Bél*, Esztergom vármegyéről, 1730, Komáron 1957 (Über das Komitat Komáron).
- ⁵ Klára *Budayné Mosenyi*, Derogról a dorogiaknak, Esztergom 1973 (Über Dorog den Dorogern).
- ⁶ Andor *Osaváth*, Komárom és Esztergom vármegyék multja és jelene, Esztergom 1938 (Die Vergangenheit und Gegenwart der Komitate Gran und Komaron).
- ⁷ Auf Grund des Vertrages von Potsdam siedelte ein Teil der Deutschen in Ungarn aus dem Lande. Diese Auswanderung erreichte in Esztergoms Umgebung nur ein kleines Ausmaß. An Stelle der ausgesiedelten Deutschen kamen besitzlose Ungarn.
- ⁸ S. Anm. 1.
- ⁹ Georg *Kotek* – Raimund *Zoder*, Ein österreichisches Volksliederbuch, Wien 1969.
- ¹⁰ György *Szomjas-Schiffert*, A Dorog környéki német népköltészet, Uj Forrás, Tatabánya 1977/3 (Deutsche Volksdichtung in der Umgebung von Dorog).
- ¹¹ *Bartók* – Kodály, Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok (222. dallam) (Sammlung der ungarischen Volksmusik I. Kinderspiele, 222. Melodie).
- ¹² Béla *Bartók*, A magyar népdal, Budapest 1924 (246. dallam) (Das ungarische Volkslied).
- ¹³ S. Anm. 10.
- ¹⁴ Béla *Kálmánfi*, Rozmarin zelený, Slovensky Folkerzokolia Esztergomu, Budapest 1973 (Grüner Rosmarin, Slowakische Volksdichtung in der Umgebung von Gran).
- ¹⁵ Herman *Egyed*, A bātaszéki németek és népdalaik, Budapest 1929 (Die Deutschen in der Umgebung von Bataszék und ihre Lieder); Imre *Kramer*, A magyarországi német népdal, Budapest 1934 (Das ungarndeutsche Volkslied); Karl *Horak*, Das deutsche Volksschauspiel in Mittelungarn, Marburg 1977.

Deutsche Übersetzung: Ursula Szávai

ERNŐ PESOVÁR (BUDAPEST)

Zwei Tanzpantomimen

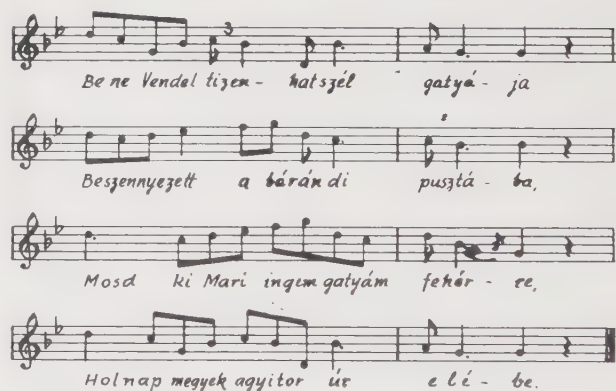
In unserer ungarischen Bauern-Tanzkultur sind wenig dramatische Spiele bekannt, die als selbständige pantomimische Tanzspiele eine rituelle Funktion zu erfüllen vermögen. Als Beispiel sei ein von Seemayer notierter *Schweinehirtentanz* angeführt, der das Ringen zwischen dem Hirten und dem Schwein und schließlich die Zerstückelung des geschlachteten Schweines darstellt¹.

Weiters ist das als *Tanz des wallachischen Mädchens* bekannte Tanzspiel zu erwähnen, das seinen Inhalt auch dem Hirtenleben entnimmt; es veranschaulicht die Geschichte eines Hirten, der seine verlorenen Schafe beweint und sucht². Unter die dramatischen Tänze kann auch ein *Fuchstanz* eingereiht werden, bei dem der Tänzer einen Fuchs darstellt, der mit der geraubten Henne, durch seine Mütze symbolisiert, spielt³. Schließlich gehören noch jene Pantomimen hierher, die die Paarung von Tieren – Fuchs, Hase, Grille – nachahmen⁴. In die Gruppe solcher Tanzspiele sind auch der *Tanz des Vendel Bene* und das *Savanyó-Spiel* einzureihen.

I.

Der *Tanz des Vendel Bene* wurde in Süd-Transdanubien bei einer Hochzeit nach Mitternacht auf eine Betyárenballade ausgeführt⁵. Der allgemeine Tanz wurde unterbrochen, und ein Mann und eine Frau führten die Tanzpantomime auf:

Beispiel 1: Tanz des Vendel Bene
(Bocfölte, Kom. Zala; Aufz. Oskár Buchbinder)



Aggyon Isten, ágyító úr, jó napot!
Teneked is Bene Vendel! Mi bajod?
Ágyító úr, nem egyéb az én bajom,
Bajtársamat agyonlöttem a multkor.

Arra kérem az ágyító urakat,
Engedjék el ezt a csekély bajomat!
Késő van már Bene Vendel, nem lehet,
Elküldtem már Szekszárdra a levelet.

Bene Vendel azt gondolta magában:
 Nincsen párja széles e nagy világra!
 Eljött érte hat zsandár, ha katona,
 Ugy elhajtják, hogy soha nem jön vissza.
 Arra alá most faragják azt a fát,
 Amellikre Bene Vendelt akasztják,
 Fújja a szél 16 szél gatyáját,
 Veri össze ráncos száru csizmáját.

Der Mann setzt sich auf einen in die Mitte des Zimmers gestellten Stuhl; er lehnt sich zurück, streckt seine Beine aus und läßt die Hände schlaff hängen. Sobald das Orchester die Melodie parlando-rubato spielt, läßt er seinen Kopf im Takt der Musik vor und zurück und nach rechts und links wackeln. Die Frau schreitet und tanzt indessen langsam um ihn herum und fächelt und trocknet das Gesicht des „Ohnmächtigen“ mit ihrem Taschentuch ab; die schlaff hängenden Hände legt sie in seinen Schoß. Plötzlich intoniert das Orchester eine rasche Melodie. Da springt der Mann auf, umarmt die Frau und tanzt mit ihr Ringelreihen in der Dauer von 2 bis 3 Melodiewiederholungen. Nach diesem kurzen Intermezzo werden der allgemeine Tanz und die Belustigungen der Hochzeit fortgesetzt.

Ákos Szendrey, der diesen Brauch als erster aufgezeichnet hat⁶, bringt den Tanz des Vendel Bene mit den vielerorts bei Hochzeiten und in Spinnstuben bekannten Begräbnisspielen in Verbindung. Seine von diesen abweichenden Züge ermöglichen es jedoch, ihn anders zu beurteilen. Während alle anderen Toten- und Begräbnisspiele in der Regel derbe Obszönitäten enthalten und unbändige Faschingslaune erwecken, fehlen diese Motive dem Tanz des Vendel Bene völlig.

Es ist also wahrscheinlich, daß dieser Tanz mit seiner die lustigen Elemente entbehrenden Thematik die memento-mori-artige mittelalterliche Mentalität des Totentanzes bewahrt⁷.

Daß der im Tanz des Vendel Bene erkennbare memento-mori-artige Charakter keine einmalige Erscheinung in der ungarischen Tradition ist, kann durch eine Hochzeitssitte in Zalaújlak nachgewiesen werden. Beim Abendessen erscheint der „Tod“, mit einem weißen Frauenunterrock (als Priesterhemd) um die Schultern und einer spitzigen Kappe am Kopf. Sein mit Ruß bemaltes Gesicht hat totenkopftartiges Aussehen. In der Hand hält er eine

Sense und einen Wetzstein. Er tritt mit einer umgekehrt im Mund gehaltenen brennenden Zigarette, Funken sprühend in die lustige Gesellschaft, steigt auf einen Stuhl und deklamiert in der Art eines Brautführers seine Totentanz-Sprüche, die Anwesenden der Reihe nach wegrufend. Während des sich wiederholenden Refrains schärft er seine Sense. Nach Beendigung seines Auftritts springt er vom Stuhl und verläßt das Hochzeitshaus, worauf sich die Belustigung fortsetzt⁸.

Bemerkenswert ist Margit Lúbys Aufzeichnung aus Zalasombatfa, die über den Besuch von Totenmaskierten bei der Totenwache berichtet⁹:

Fünf bis sechs Männer maskieren sich als Tote, nehmen ein weißes Leintuch über den Kopf, ein glühendes Holzstäbchen in den Mund und besuchen so die Wachenden¹⁰. Sie ergreifen die Anwesenden und versuchen, sie aus dem Haus zu zerren. Manchmal stellen sie sich in die Mitte des Zimmers, stecken die Köpfe zusammen und blasen auf das im Mund gehaltene Stäbchen, das stark zu glühen beginnt.

Diese beiden Bräuche, das Auftreten des Todes bei der Hochzeit mit seinen Totentanz-Versen und der Besuch der bei einem Toten Wachenden mit dem symbolischen Verschleppen der Lebenden deuten auf das Weiterleben einer mittelalterlichen Totentanz-Thematik. Der Tanz des Vendel Bene stellt somit einen letzten Rest dieser getanzten, pantomimischen Form dar. Beachtet man die zwei wesentlichen Momente des Vendel-Bene-Tanzes, das Umtanzen des Toten und das Tanzen mit dem Toten, so kann man nicht nur auf eine bedeutende historische Tiefe verweisen, sondern darüber hinaus auch auf eine einst räumlich größere Verbreitung schließen.

Ein Beispiel dafür ist jener zum Totenmahl gehörende Brauch, den István Györffy und László Lajtha bei einer gemeinsamen Sammelfahrt in Karcag vor dem Totenmahl gesehen haben:

Ein Mann, der den Toten spielt, legt sich auf den Fußboden, und einige ältere am Totenmahl Teilnehmende umtanzen mit brennender Kerze an ihren Schürzenmützen in langsamen gleitenden tschardasartigen Schritten, hintereinander schreitend, den am Boden Liegenden¹¹.

Maria Kresz zeichnete in Maconka (Kom. Nógrád) unter den Faschingsbräuchen ein Totenspiel mit dem gleichen Motiv auf: Der am Fußboden liegende Tote wird im Laufe einer spaßigen Zeremonie umtanzt¹².

Wlislöcki beschreibt einen ähnlichen Totentanz, der in Siebenbürgen beim Schweineschlachtfest getanzt wurde: Der jüngste Ehegatte legt sich regungslos auf den Bauch und die Hausfrau stellt in einem Teller einen Schweinskopf auf seinen Hintern. Die Gäste umtanzen nun den Liegenden. Sobald der Teller herunterfällt, schlagen ihn alle einigemale auf das Gesäß. Soviel Hiebe er bekommt, so viele Schweine soll er noch in seinem Leben schlachten¹³.

Neben dem Umtanzen eines Toten beschreibt der ungarisch-dacische, *Simplicissimus* im 17. Jahrhundert auch das Tanzen mit einem Toten¹⁴: „Sonsten habe ich in jeder Ungarischen Stadt bei einer Leich einen sonderbaren Tanz gesehen. Da legte sich einer mitten in die Stuben, streckte Hand und Fuß voneinander, das Angesicht war ihm mit einem Schnupftuch verdeckt, er lag da und regte sich gar nit. Da hieß man den Spielmann den Todten-Tanz mit dem Bockpfeiffer machen. Sobald dieser anhub, gingen etliche Manns- und Weibspersonen singend und halb weinend um diesen liegenden Kerl, legten ihm die Hand zusammen auf die Brust, banden ihm die Füß, legten ihn bald auf den Bauch, bald auf den Rücken und trieben allerley Spiele mit ihm, richteten auch solchen nach und nach auf und tanzten mit ihm. Welcher gar abscheulich anzusehen, weil sich dieser Kerl nit im Geringsten sich regte, sondern eben wie sie ihm die Glieder richteten, also gleichsam erstarrt dastund. Und habe solches abscheuliche Spiel auch auf den Hochzeiten, gleichsam als eine Recreation oder Fasnachtspiel practiciren gesehen.“ Das Verbreitungsgebiet des Totentanzes kann erweitert werden, denn Böhme führt ihn im 17. Jahrhundert als Hochzeitstanz in Schlesien, Berlin und in der Mark Brandenburg an¹⁵:

„Ein Tänzer oder eine Tänzerin wird durch das Loos bestimmt, die Rolle der Tanzleiche zu übernehmen. Wer durch das Loos getroffen wird, begibt sich in die Mitte des Saales. Alle anderen scharen sich Paar an Paar, und jubelnd und jauchzend unter fröhlichen Klängen der Musik beginnt der Tanz. Plötzlich verstummt Alles: die in des Saales Mitte gestandene Person fällt nieder und stellt sich tot, derweil die tanzende Gesellschaft einen auferweckenden Todtengesang anhebt. War nun der Tote ein Mann, dann gehen alle Frauen nacheinander zu ihm und küssen ihn. Er muß aber aufpassen, sich nicht dabei zu bewegen. Spielt eine Frau die Rolle einer Tanzleiche, dann kommen alle Männer her, ihr einen Kuss zu geben. Wenn endlich die ganze

Gesellschaft ihren Kuss gegeben hat, fällt die Musik ein mit fröhlicher Weise, der Tote steht auf und die Andern führen einen großen Rundtanz um ihn her aus. Gewöhnlich wird der gleiche Tanz noch einmal wiederholt, wozu man wieder eine andere Tanzleiche (jetzt von abwechselndem Geschlecht) durch das Loos erkliest.“

Eine zum Gesellschaftsspiel gemilderte Variante des Totentanzes hatte sich in den Bräuchen von Gelsesziget (Kom. Zala) erhalten:

Einer legte sich in die Mitte des Zimmers; er wurde mit einem Leintuch zugedeckt, nur das Gesicht blieb frei. Die anderen, etwa 10 – 12 Personen, stellten sich rings um ihn. Was sie getanzt haben, ist nicht bekannt, doch mußte der Liegende geküßt werden. Es wurde ihm gesagt, er möge den dritten, der ihn küßt, festhalten; den hat man dann verhaufen¹⁶.

Die hier angeführten Spiele, Tänze und Bräuche bestätigen durch ihre thematische Verwandtschaft, daß mit Recht von einem Totentanztyp gesprochen werden darf. Sie bestätigen aber auch, daß die Formelemente des Tanzes des Vendel Bene auch außerhalb des Kreises der eigentlichen Totentänze vorzufinden sind¹⁷. Diese Hochzeits-Pantomime ermöglicht einen flüchtigen Einblick in die verborgene und ungeklärte Welt der Totentänze. Die Texte und die bildlichen Darstellungen der mittelalterlichen Totentänze sind schon eingehend untersucht worden, worüber eine umfangreiche Literatur berichtet¹⁸. Anders liegen die Verhältnisse im choreologischen Bereich; mangels exakter Quellen läßt sich der Bewegungsablauf nicht erschließen. Daher fällt den Denkmälern der Tanzfolklore eine wichtige Rolle bei der Erschließung dieses Gebietes zu, deren Überprüfung und Bewertung aber noch weitere Forschung beansprucht.

Obwohl unsere Kenntnisse derzeit noch lückenhaft sind, wissen wir dennoch bereits, welche Spuren weiter zu verfolgen sind, um die Vorformen des in der mittelalterlichen christlichen Anschauung neu abgefaßten Themas zu suchen. So weist das Tanzen um den Toten auf die *Circumambulatio*, einen bedeutenden Ritus der Begräbniskulte. Die Idee des magischen Umkreisens verwirklicht sich im Umschreiten, Umtanzen des Grabes oder des Sarges¹⁹.

Unter den an das Begräbnis anschließenden Bräuchen finden sich zum Beispiel die Personifikation des Toten. Zum Motiv der Hochzeit des Toten weist Roheim auf jenen tscheremissi-

schen Brauch, bei dem der personifizierte „Tod“ in den Kleidern des Toten erscheint und am Tanz teilnimmt; er vergleicht damit die Beschreibung des Simplicissimus mit dem mit Tanz verbundenen Hochzeitsbrauch²⁰.

Im Hochzeitsbrauch des Tanzes um einen Toten vereinigen sich der Gedanke der Hochzeit und des Todes. Diese Vereinigung stellt sich auch im Singen der „Kanaanitischen Hochzeit“ nicht nur an Hochzeiten, sondern auch beim Totenmahl dar²¹. Im Tanz des Vendel Bene ahnen wir neben dem memento mori auch schon die archaische Vorstellung und das moderne poetische Bild der Vereinigung von Liebe und Tod.

II.

Das Savanyó Spiel, das ebenfalls auf eine Betyárenballade gespielt wurde, beschränkt sich bereits auf ein engeres Gebiet und ist nur im Komitat Zala und auch dort nur sporadisch zu finden. Es wird ebenfalls bei Hochzeiten gespielt und von zwei Männern dargestellt: Bogyai und der Betyár. Der Betyár ist eigenartig angezogen: Federgras auf seinem Hut, ein Frauenrock um die Schultern, eine Schürze um die Taille. Das Spiel wird ohne Text, erst mit pantomimischer Bewegung, dann mit Tanz auf die Melodie der Savanyó-Ballade ausgeführt.

Beispiel 2: Savanyó Spiel (Nova, Kom. Zala; Aufz. József Vajda)



A Davanyó nem úri nemből való,
Nem köll néki selempaplan, takaró,
Nem köll néki a babája dunyhája,
Beéri a tizenhatszél gatyája.

A Bogyai elkezdett vacsorázni,
A Savanyó reája ment gyilkóni,
Fényes pisztol a kezébe ragyogott
A Bogyai az ablakon kiugrott.

Der Spielverlauf ist wie folgt: Bogyai sitzt auf einem Schemel vor dem Küchenstuhl, auf dem sich die zum Spiel gehörenden Requisiten befinden: Geld, Papier, Bleistift, eine Flasche Wein und ein Glas. Er schenkt sich vom Wein ein, zählt sein Geld, macht Notizen und trinkt. Da erscheint der Betyár, geht mit vorsichtigen Schritten hinter Bogyai, beugt sich über ihn und schaut, was er macht. Er hebt sein Messer in der rechten Hand und sucht rechts oder links die günstigste Stelle, wo er Bogyai erstechen kann. Er wird auf den Wein aufmerksam, legt die in der linken Hand gehaltene kleine Axt nieder, hockt sich hinter sein Opfer, nimmt das Glas, trinkt den Wein aus und stellt das Glas zurück auf den Küchenstuhl. Bogyai merkt das nicht, denn er ist in seine Rechnungen vertieft. Der Betyár erhebt sich wieder, findet die zum Stich günstigste Position, umarmt mit der Linken Bogyais Schulter, sticht ihn mit der Rechten nieder und legt ihn vorsichtig auf den Boden. Er kniet neben sein Opfer und horcht ob sein Herz noch klopft. Dann geht er zum Küchenstuhl, nimmt das Geld, trinkt vom Wein, kniet wieder neben Bogyai nieder, „schneidet“ mit seinem Messer und dem Beil dessen Glieder ab und „zerstreut“ sie. Um das darzustellen, liegt nun Bogyai mit gespreizten Beinen und ausgebreiteten Armen am Boden. Der Betyár „schlitzt“ Bogyais Bauch auf und zieht umständlich das im voraus dort hinein gestopfte Tuch heraus.

Nun wird die Musik lebhafter, der Betyár springt zwischen den weggespreizten Beinen und Armen des Toten wie beim Schweinehirtentanz²². Am Schluß umarmt er sein Opfer, hebt es vom Boden auf und beide tanzen nun Hand in Hand²³.

Als Elemente dieser Tanzpantomime können wir also Stil und Tongebung der Betyáren-Faschingsspiele²⁴, das Zerstückelungsmotiv, den Schweinehirtentanz im Springen über den Toten und den Tanz mit dem Toten als happy-end klar erkennen. Auf

Grund dieser Feststellung kann gesagt werden, daß das Savanyó-Spiel nichts anderes als ein eigenartiger Sproß der in den osteuropäischen Folklore weit verbreiteten Betyár-Romantik ist, der andere traditionelle Brauch- und Tanzelemente in sich aufgenommen hat.

Die oben beschriebenen beiden dramatischen Tanzspiele stehen einander nahe. Ihre archaischen Elemente sind einem gemeinsamen oder verwandten traditionellen Formelschatz entsprossen, ihre Aktualisierung und Entfaltung geschieht ebenfalls im Zeichen einer gemeinsamen Strömung, der Betyáren-Romantik. Im Savanyó-Spiel dominieren die Anschauungen jüngerer Zeit: die Betyáren-Romantik und ihre volksschauspielartige Darstellung, hinter welchen die archaischeren Elemente zurücktreten. Die Betyáren-Romantik fällt sofort auf, denn es ist eine Betyáren-Geschichte, auf die Melodie einer Betyáren-Ballade vorge tragen, und neben dem im Spiel auftretenden Savanyó ist auch Bogyai eine Figur der Betyárenwelt des vorigen Jahrhunderts, nämlich der Führer der zur Verfolgung der Betyáren organisierten Freischar²⁵. Im Tanz des Vendel Bene kann der Zusammenhang mit der Betyárenwelt nicht mehr so eindeutig festgestellt werden; es muß jedoch hingewiesen werden, daß die Figur des Toten zumeist mit dem Betyáren Vendel Bene identifiziert und der Tanz auf eine Betyárenballade getanzt wurde. Die Ballade von Vendel Bene vermochte sich hingegen wegen ihres traurigen Endes mit dem Totentanz zu verbinden.

ANMERKUNGEN

- 1 Vilmos Seemayer, Angaben zur Kenntnis unserer Volkstänze, in: Ethnographia 1935, S. 108 und Péter Morvay und Ernő Pesovár, Tänze aus Somogy, Budapest 1954, S. 64.
- 2 Ferenc Pesovár, Die Geschichte des seine verlorenen Schafe beweinenden Hirten. Neuere Angaben zur Verbreitung einer Tanzpantomime, Táncművészeti Értesítő 1969, Nr. 2, S. 85 / 97; Ferenc Pesovár, Tanz des seine Schafe suchenden Hirten, II, Táncművészeti Értesítő 1970, Nr. 3, S. 91 – 108.
- 3 Edit Kaposi – László Maacz, Ungarische Volkstänze, Tanzvolksbräuche, Budapest 1958, S. 91 und Marián Réthel Frikkel, Tänze des Ungartums, Budapest 1924, S. 121.

- 4 Ungarisches Ethnographisches Lexikon I, Budapest 1977, Stichwort: Dramatische Tänze und Tierimitierende Tänze.
- 5 Eigene Sammlungen belegen die in Südwest-Transdanubien verbreitete Tanz-Pantomime im ganzen Komitat Zala, in den südlichen Teilen der Komitate Veszprém und Vas und der westlichen Hälfte von Somogy. Belege aus dem Komitat Baranya in der Sammlung von István Molnár.
- 6 Ákos Szendrey, Meldung . . . in: Ethnographia 1938, S. 424.
- 7 Diesen Charakter des Totentanzes am Ende des Mittelalters beschreibt Johan Huizinga, Die Dämmerung des Mittelalters (The Waning of the Middle Ages), Budapest 1976, Kap. IX.
- 8 Aufgezeichnet von Attila Péczely, in der Sammlung von Bräuchen des einstigen Institutes der Volkskunst, Signatur: N.XIX.4. Zur Zeit in der Sammlung von ethnologischen Daten des Landesmuseums für Ethnographie.
- 9 Ebendort, Signatur: N.XIX, Sammlung anno 1954.
- 10 Trockene Späne aus Tannenholz, zur Beleuchtung benützt.
- 11 Péter Morvay, Tanzen im Kirchengarten, im Friedhof und beim Totenschmaus und zum Volksbrauch des Totenspieles, in: Ethnographia 1951, S. 73 – 81.
- 12 Ebendort.
- 13 Géza Róheim, Ungarischer Volksglaube und ungarische Volksbräuche, Budapest o. J. S. 185.
- 14 Franz Magnus Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland Leipzig 1886, S. 61.
- 15 Ebendort, S. 60f. und S. 322f.
- 16 Eigene Sammlung.
- 17 Verwandte Formelemente sind im transdanubischen Hirtentanz zu finden: Ernő Pesovár, Tanzgeschichtliche Denkmäler aus dem Komitat Vas, Szombathely 1971, S. 9 – 10.
- 18 Z. B. die ausgewählten Literaturangaben zum Schlagwort „Totentanz“ im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 8, Sp. 1100.
- 19 Imre Ferenczi, Parallelen und historische Zusammenhänge eines Begräbnisritus, in: Ethnographische Abhandlungen 18, Szeged 1965. Über die sich an den Lebensabschluß knüpfenden Tänze siehe Richard Wolfram, Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa, Salzburg 1951, S. 126 – 127.
- 20 Géza Róheim, a.a.O., S. 179 – 196. Kapitel: Schmaus und Hochzeit.
- 21 Eine Übersicht über die Melodienvarianten der Kanaanitischen Hochzeit im Band III A des Magyar Népzene Tára (Corpus Musicae Hungaricae), Budapest 1955, S. 589 – 625.

- ²² Péter Morvay und Ernő Pesovár, Tänze aus Somogy, Budapest 1954, S. 80ff., vgl. auch Karl Horak, Beiträge zur Volkstanzforschung in den deutschen Siedlungen Ungarns, 2. Der Sauhaltertanz, in: Neue Heimatbll. 2 (Budapest 1937), S. 283ff.
Eine Abbildung dieses Tanzes in: Karl Horak, Der Volkstanz in der Schwäbischen Türkei, in: Dt. Archiv f. Landes- und Volksforschung 2 (Leipzig 1938), Abb. 4 vor S. 845.
- ²³ Filme und Fotos des Spieles im Archiv des Landesmuseums für Ethnographie. Sammler: Ernő Pesovár, Ervin Pungér und Jenő Szabó.
- ²⁴ Imre Ferenczi — Zoltán Ujvári, Dramatische Faschingsspiele in Szatmár, Budapest 1962.
- ²⁵ Ferenc Gönczi, Betyärenwelt in Somogy, Kaposvár 1944, S. 205.

GUNTER SCHNEIDER (RUM BEI INNSBRUCK)

Zu Gast in Tirol: Europäische Volksmusik

Das Tiroler Kulturleben – darin gewiß keine Ausnahme – krankt in seiner Fülle weniger an Vielfalt als an Kontinuität, Koordination und in der Folge an mangelnder Überschau- und Apperzipierbarkeit. Versuche, Kommunikation und Begegnungsmöglichkeiten zu fördern, gab und gibt es immer wieder. Ende 1977 ließen zwei Veranstaltungen aufhorchen, die von ihrer Programmierung her eine ganze Menge an Aktualisierung des hiesigen Kulturlebens versprachen: „Europäische Volksmusik zu Gast in Tirol“ boten die Kulturtag 77 der Kammer für Arbeiter und Angestellte für Tirol. „Blasmusik unserer Zeit“ stellte das Landesstudio des ORF vor. Vier Tiroler Komponisten waren beauftragt worden, für Blasmusikkapelle bzw. Bläserensemble zu komponieren. Volkskultur unter neuen und anderen Aspekten konnte man hier erwarten. „Folk und Volkslied“, „Avantgarde und Blasmusik“ bieten bzw. böten interessanten Stoff genug für eine ganze Reihe derartiger Veranstaltungen mit kulturpolitischen, bewußtseinsbildenden und unterhaltenden Perspektiven. Neben einem kurzen Bericht über die AK-Kulturtag 77 seien im folgenden daher einige Bemerkungen zu dieser Veranstaltung und zur heutigen Situation von Volksmusik zusammengefaßt.

Das kulturelle Angebot der AK-Tirol

Werfen wir, ehe wir uns näher mit den Kulturtagen 77 beschäftigen, einen Blick auf die bisherige kulturelle Arbeit der AK-Tirol, die – laut Kammeramtsdirektor Rohringer¹ – nur einen kleinen Teil der vom Gesetz auferlegten Bildungsaufgaben der AK darstellt. Der weitaus größte Teil ihres Bildungsangebots umfaßt Fortbildungs- und Umschulungsprogramme. Daneben ist die AK größter Bibliotheksträger Tirols mit einer Zentralbibliothek in Innsbruck und 10 Außenstellen im ganzen Land.

Eine 1974 in Auftrag gegebene IFES-Studie untersuchte „Das kulturelle Verhalten der Tiroler Bevölkerung“.²

Die Kulturtag werden in der heutigen Form mit jährlichen Schwerpunkten seit 1972 durchgeführt. Vorher waren sie offener konzipiert, mehr als buntes Angebot verschiedener kultureller Veranstaltungen gehalten. Das Tiroler Modell wurde übrigens bereits in einigen Bundesländern übernommen.

Kulturtage der AK-Tirol:

- 1972 „Schwaz: Tradition als Bergwerksstadt, Zukunft als Industriezentrum“, Anlaß: Eröffnung des Volkshauses, Ziel: Schöpferische Kräfte wecken und Anregungen zu einer aktiven Freizeitgestaltung geben, Programm: verschiedene kulturelle Bereiche, u. a. Zeichen- und Malwettbewerb.
- 1973 „Lebendige Volkskunst in Osttirol“, Ziel: Querschnitt durch das kulturelle Leben und zu eigenem Tun auffordern, Programm: verschiedene kulturelle Bereiche.
- 1974 „Tiroler Künstler sehen die Arbeitswelt von heute“ Ausstellungen in vier Tiroler Städten.
- 1975 „Tirol“ – Literarischer und Amateurfilmwettbewerb, 23 Filme und 81 literarische Arbeiten eingereicht, in sechs Städten präsentiert, Ziel: zu einem realitätsnahen Erleben der Umwelt führen. (1974/75 Jahr der musischen Bildung, IFES-Studie)
- 1976 „Schöpferische Freizeit“ – Malerei, Grafik, Bildhauerei, Kunstgewerbliche Arbeiten, Fotografie, Wettbewerb, 840 Einreichungen, in sechs Städten präsentiert.
- 1977 „Europäische Volksmusik zu Gast in Tirol“
- 1978 (geplant) Volksschauspiel.

Über die Kulturtage, eine punktuelle Erscheinung, hinaus gibt es auch Ansätze zu einer kontinuierlichen Kulturarbeit: 1974/75 wurden in Zusammenarbeit mit der Galerie St. Barbara Wirtshauskonzerte in mehreren Tiroler Orten durchgeführt. Titel: „Musik für alle“. Halbjährliche Gesprächsrunden sollen den Kontakt zur Tiroler Künstlerschaft gewährleisten. Struktur und Ausrichtung der Kulturtage als jährliche Schwerpunktveranstaltung bringen es mit sich, daß ein Thema nur einmal aufgegriffen wird. Die weiteren Perspektiven der Kulturtage liegen somit in ihrer Funktion als informative und anregende Veranstaltungen, die weitere Aktivitäten zur Folge haben: so finden seit 1975 (Literatur- und Amateurfilmwettbewerb) in den Tiroler Land-

bezirken von den lokalen AK-Stellen organisierte Lesungen statt. Angeregt von den Ausstellungen im Rahmen der Kultur- tage 1976 („Schöpferische Freizeit“) veranstaltete die Ortsgrup- pe der Gewerkschaft Metall-Bergbau-Energie in Fulpmes im November 1977 eine Ausstellung zum selben Thema (in einer Woche rund 1000 Besucher). Seit einigen Jahren finden in Wat- tens Sommerkurse statt: beim „Kunstsommer in Wattens“ kön- nen sich Arbeitnehmer aus ganz Österreich (die Teilnehmerzahl ist auf 30 beschränkt) künstlerisch und kunsthandwerklich wei- terbilden.

Die AK-Kulturtage 77

Kammer für Arbeiter und Angestellte für Tirol,
Österreichischer Gewerkschaftsbund Tirol:
Kulturtag 77 – Europäische Volksmusik zu Gast in Tirol
15. bis 19. 11. 1977

Teilnehmende Musiker und Ensembles:

Claude Akire (München)
Claude Flagel (Belgien/Frankreich)
Melauner Hausmusik (Südtirol)
Oberleibniger Buam (Osttirol)
Onyx (Estische SSR)
Sands Family-Duo (Irland)
Tschirgant-Spatzen (Nordtirol)
Visöntö (Ungarn)
John Wright und Catherine Perrier (England/Frankreich).

Veranstaltungsorte und Besucherzahlen:

| | |
|--|-------------|
| 15. 11. Reutte, Sozialhaus | 320 |
| 16. 11. Schwaz, Volkshaus | 220 |
| 17. 11. Kufstein, Stadtsaal | 515 |
| 18. 11. Innsbruck, Stadtsaal | 475 |
| Landeck, Aula des Gymnasiums | 320 |
| 19. 11. Lienz, Volkshaus | 250 |
| | <hr/> 2.100 |

Worum ging es der Arbeiterkammer mit diesem Programm?

„Neun Volksmusikgruppen aus ganz Europa vom Norden Irlands bis in die Estische SSR sollten den Tiroler Arbeitnehmern und besonders den Musikfreunden unter ihnen die Volksmusik Europas nahebringen. Die Einladung von Musikern aus ganz Europa sollte Vergleiche ermöglichen, Gemeinsames und Verschiedenes aufzeigen und so auch die Bildungs- und Kulturaufgabe erfüllen helfen, die einer Interessenvertretung der Arbeitnehmer ständig gestellt sind.

Andererseits sollten die Kulturtage auch unterhalten, Menschen zusammenführen, Fröhlichkeit erzeugen und Freude schaffen. Dies waren die Zielsetzungen der diesjährigen Kulturtage der AK-Tirol, und nach Abschluß der Veranstaltungen in den Tiroler Bezirken kann man feststellen, daß das Ziel erreicht wurde. Kaum einer, der gekommen war, um einen Abend der Volksmusik zu erleben, wurde vom Gebotenen enttäuscht.“³

Für die Arbeiterkammer galt es, mit ihrem Programm möglichst viele anzuziehen und anzusprechen, was mit dem „Sicherheitsfaktor“⁴ der Teilnahme einheimischer Gruppen auch erreicht wurde, mit Freikarten half man nach⁵, wo der niedrige Eintrittspreis (öS 30,-) noch zu hoch schien, denn die Finanzierung war bestimmt nicht das größte Problem der Organisatoren. Ein Vergleich: der AK standen für ihre Kulturtage 77 rund 300.000 öS zur Verfügung, eine Summe, die mehr als einem Jahresbudget der Galerie St. Barbara entspricht (drei Veranstaltungsreihen und Sonderveranstaltungen das ganze Jahr über, 1977 bei rund 30 Veranstaltungen Budget 240.000 öS).

Auch bei der Vorbereitung der Kulturtage 77 kam es zu einer Zusammenarbeit mit anderen kulturellen Vereinigungen. So halfen die Kufsteiner Wühlmäuse bei der Organisation der dortigen Veranstaltung mit – die hohe Besucherzahl geht bestimmt mit auf ihr Konto. Gerhard Crepaz von der Galerie St. Barbara vermittelte das ungarische und die westeuropäischen Ensembles. Außerdem entwarf er einen Fragebogen an die teilnehmenden Musiker, dessen Antworten Material für eine dem vielschichtigen Thema entsprechende ausführliche Vorbereitung sein sollten. So wären einige Ensembles auch zu Workshops über ihre Volksmusik und ihre Instrumente bereit gewesen. Im Programmheft findet sich von diesem Material allerdings wenig. Überhaupt blieben die dortigen Informationen – wie auch die Veranstaltungen selbst – einiges schuldig von dem,

was über ungewohnte Klänge und unbekannte Instrumente hinaus eine Erweiterung der Perspektiven herbeiführen hätte können. Von der „Bedeutung der Volksmusik für das Denken der Völker“ wurde wenig deutlich angesichts der durch die Präsentation eher auf dem Niveau einer Exotenschau sich drängelnden Darbietungen bei – ich habe nur die Innsbrucker Veranstaltung miterlebt – sich in Grenzen haltender Begeisterung des Publikums.

Im aufwendigen Programmheft – seit 1972 beibehaltenes Format 26,5 × 27 cm – führte dagegen Dr. Michael Forcher in die „Tradition der Tiroler Volksmusik“ ein: „Wie’s früher klang in Tirol oder vom Sang und Klang vergangener Zeit“. Sein – oberflächlicher und unreflektierter – Schluß zur heutigen Situation: „Stubenmusik zieht in die Wohnzimmer unserer Dörfer und Städte ein. Volksmusik lebt. Die Unzufriedenheit mit der sterilen Massenzivilisation führt die Menschen unserer Zeit zu ursprünglichen, wesentlichen Werten zurück“, steht unvermittelt vor kurzen Charakterisierungen der Ensembles und Musikern nebst ganzseitigen Fotos. „Vergleiche“, das Feststellen von „Gemeinsamem und Verschiedenem“ blieb – einmal mehr – denen überlassen, zu deren Bildung die AK mit den Kulturtagen einen Beitrag leisten will.

Gewiß – das Verdienst, Volksmusik anderer Länder in größerem Ausmaß zum ersten Mal in Tirol vorgestellt zu haben, kann die AK zu Recht für sich in Anspruch nehmen. Als Informationsmöglichkeit waren die Kulturtage vor allem für die Landbevölkerung bestimmt wichtig. Das große Publikumsinteresse und die Reaktionen in der Presse bestätigen das nur zu gut. Aber genauso muß festgestellt werden, daß das Erreichte nur ein Teil dessen ist, was möglich und notwendig gewesen wäre, um ein Verständnis der anderen – und auch der anderen – Volksmusiken zu fördern.

Zur Situation von Volksmusik

Aus der Fülle von Informationen, die auf den Fragebogen von Gerhard Crepaz eingegangen sind, lassen sich einige interessante Feststellungen über Situationen europäischer Volksmusiken heute ableiten. Die Fragen betrafen Stellung und Aufgabe der Musik der Ensembles, ihre Instrumente, die Folk-

Revival-Bewegung, ihre Geschichte, politische Implikationen (Umweltschutz, Naturschutz, alternative Lebensformen), Beziehungen zur Kunstmusik, eigene Kreativität, das Workshop und die generelle Bereitschaft zum Gespräch mit dem Publikum – eine letztlich von diesem angesichts der von knappen Moderatorworten begleiteten dichten Programmfolge kaum genutzte Möglichkeit.

Die Reaktionen auf die Fragen seitens der Musiker waren unterschiedlich.⁶ Immerhin schickten Claude Flagel, Claude Akire und Visöntö sehr ausführliche Antworten. Daraus einige zentrale Stellungnahmen:⁷

Claude Flagel geht es darum, eine mehr und mehr als unterentwickelt und unmerklich angesehene Musik und Kultur zu verbreiten, sie ins Alltagsleben einzufügen. Dazu gehören neben der Erforschung und Darbietung heute ungewöhnlicher Klänge, Melodien, Themen auch die Verbreitung alternativer Lebensformen. Die Gruppe veranstaltet unter anderem Volksmusik- und Volkstanztage.

Für die Chansonette Claude Akire ist jedes Publikum zu jeder Art von Musik fähig, es ist vielmehr eine Frage der Darbietung bzw. der Darbietungsform, wer angesprochen werden kann. Vielleicht bedarf es auch einer Erziehung, daß E-Musikhörer sich Folk und Folkmusikpublikum sich E-Musik anhört.

Die Volkskundestudenten von Visöntö (deutsch: Gießkanne) verstehen ihre Arbeit als eine soziale Notwendigkeit. Durch die mißbräuchliche Verwendung und Vermischung volksmusikalischer Elemente in der kommerziell genutzten städtischen Zigeunermusik entstand in jugendlichen Kreisen die Forderung nach dem Erkennen und Kultivieren der originalen Volkskultur. Man erkannte, daß in der Volkskultur eine elementare Ausdruckskraft verborgen ist, deren Einbau in die nationale und universelle Kultur – wegen ihrer progressiven Wirkung – notwendig ist. Diese Art von Zeitvertreib hat auch eine Wirkung auf die Lebensform.

Die Melauner Hausmusik betrachtet das ganze Problem viel einfacher. Ihre Musik bedeutet ihnen mehr als nur Spiel, um Geld zu verdienen. Sie macht ihnen und anderen Freude. Sie sehen darin auch gleichzeitig einen Beitrag zur Erhaltung des wertvollen Kulturgutes.

Die Antworten und die Gegenüberstellung der Ensembles in den Konzerten machten und machen deutlich, wie verschieden

heute die Beschäftigung mit Volksmusik geartet sein kann. So wurden grundsätzlich drei verschiedene Standpunkte und damit auch drei verschiedene Funktionen von Volksmusik heute deutlich, die freilich alle drei nicht neu sind.

1) Die Oberleibniger Buam und die Melauner Hausmusik singen und spielen, wie sie es in direkter Überlieferung gelernt haben, in ihrer Freizeit, am Feierabend, bei Festen und Feiern ... Sie repräsentieren die alpenländische Volksmusik im engeren Sinn des „ersten Daseins“.

2a) Claude Flagel und John Wright sind durch persönliches Interesse zur Volksmusik gekommen – zur französischen der eine, zur englischen der andere –, wobei der Kontakt mit den Überlieferungsträgern weit mehr Konsequenzen hatte als nur das Weitergeben von Techniken, Melodien und Texten. Durch die Beschäftigung mit volksmusikalischen Traditionen haben sie alternative Lebensformen kennengelernt, eine andere, einfache Art zu leben, wie sie für die Oberleibniger gang und gäbe sein mag, jedoch wahrscheinlich mit dem Unterschied, daß Flagel diese alternativen Lebensformen bewußt sucht und anwendet, daß er sich dafür in der Gesellschaft engagiert.

John Wright und Catherine Perrier gründeten 1969 den ersten französischen Folkclub „Le Bourdon“, heute gibt es in Frankreich rund 200 davon.

2b) Auch die Sands Family blickt auf eine direkte, sogar Familientradition zurück, sie trug ihre Musik aber weit darüber hinaus, machte Tourneen, nahm Schallplatten auf, engagierte sich politisch mit Protestliedern zur Situation in Nordirland.

2c) Die Gruppe Visöntö charakterisiert ihre Arbeit selbst: „Einerseits ist sie durch unsere Verknüpfung mit der originalen Volksmusik mit einer Bildungsaufgabe im weiteren Sinn versehen, andererseits gibt sie uns durch souveräne Behandlung des originalen Materials eine Möglichkeit zum Selbstausdruck.“

3) Elemente von Volksmusik und internationaler U-Musik vermischen sich in der Musik der Tschirgant-Spatzen und von Onyx, einmal mehr kommerziell, einmal mehr auf kulturelles Prestige hin ausgerichtet.

Eingeschlossen in diese Gegenüberstellung sind auch die Auswirkungen einer Bewegung, die unter dem Namen „Folk-Revival“ vor allem in den 60er Jahren die Jugend in Ost und West begeisterte. Die Beschäftigung mit volksmusikalischen Traditionen wurde dabei oft zum Beruf, zur Hauptbeschäfti-

gung von Spezialisten, die andererseits in dem weltweiten Interesse für verschiedenste volkstümliche Musizierformen ein entsprechendes Gegengewicht erhielten. In der alpenländischen Musik ist von von Folk-Revival wenig bis gar nichts zu spüren; oder besser: Im Folk-Revival ist von der Alpenländischen Musik wenig zu spüren. Das in den letzten Jahren verstärkte Volksmusikalische Singen und Spielen unter Jugendlichen und die Beschäftigung mit anderen Volksmusiken haben im Bereich der Alpenländer großteils verschiedene Interessenschichten.

Es scheint kein Zufall zu sein, daß unter den bei den AK-Kulturtagen 77 auftretenden Musikern die Oberleibniger Buam die ältesten waren. Folk-Revival ist eine Bewegung der Jugend. So gesehen trafen hier „erstes Dasein“ und Folk-Revival aufeinander. Dieses hat mit dem „zweiten Dasein“ die von außen kommende Pflege und die bewußte Beschäftigung, mit dem „ersten“ aber das Eingebundensein in das Alltagsleben – oder zumindest das Streben danach – und die Entsprechungen in

anderen Lebensbereichen gemeinsam. Dazu kommt die starke Bezogenheit bzw. Beziehbarkeit auf heutige Zustände und Probleme.

ANMERKUNGEN

- ¹ Kammeramtsdirektor Dr. Josef R o h r i n g e r (AK-Tirol) in einem Interview am 18. 11. 1977.
- ² Das kulturelle Verhalten der Tiroler Bevölkerung, IFES-Studie im Auftrag der AK-Tirol, Innsbruck 1975.
- ³ Pressematerial, von der AK-Tirol zur Verfügung gestellt.
- ⁴ Dr. Erwin Niederwieser, Kulturreferent der AK-Tirol und Organisator der AK-Kulturtage 77 in einem Gespräch am 16. 12. 1977.
- ⁵ Kufstein aktuell, 5. 12. 1977.
- ⁶ Dr. Niederwieser.
- ⁷ Material von der AK-Tirol zur Verfügung gestellt.

VERZEICHNIS DER SCHRIFTEN VON KARL HORAK

Die Bibliographie enthält nicht Artikel in Tageszeitungen, Stellungnahmen zur Pflege und Besprechungen ohne kritische und ergänzende Bemerkungen; hingegen sind (auch kleine) Beiträge mit Quellenwert (Erstveröffentlichungen von Aufzeichnungen) aufgenommen.

S = Selbständige Veröffentlichungen

B = Beiträge in Sammelwerken, Jahrbüchern und Zeitschriften

R = Rezensionen

1927

B *Juchezer (gehört in Mayerling)*, in: Das deutsche Volkslied 29, S. 112.

Kinderreim, in: Das deutsche Volkslied 29, S. 130.

1928

B *Zuruf beim Pflaumenpflücken*, in: Das deutsche Volkslied 30, S. 124.

1929

B *Burgenländische Volksweisen*, in: Das deutsche Volkslied 31, S. 108 – 111.

1930

B *Lieder aus dem Mürztal in der Steiermark*, in: Das deutsche Volkslied 32, S. 11 – 13.

Volkslieder aus der Kremnitz-Probener Sprachinsel, gesetzt von Alexander Pöschl, in: Das deutsche Volkslied 32, S. 130 – 133.

Schneiders Hunderl is krank, in: Das deutsche Volkslied 32, S. 67.

Das Pamhagener Christgeburtspiel, in: Burgenland 3, S. 84 f.

1931

S *Burgenländische Volkstänze* (= Deutsche Volkstänze, Heft 7), Kassel.

B *Wochentagslieder aus Münnichwies*, in: Karpathenland 4, S. 62 – 66.

Der Stötterer Pascher, in: Das deutsche Volkslied 33, S. 105 f.

Dreischritt oder Körbchentanz, in: Das deutsche Volkslied 33, S. 108.

Tichtanz, in: Das deutsche Volkslied 33, S. 127.

Kuckuckspolka, in: Das deutsche Volkslied 33, S. 128.

Singtänze in der Kremnitzer Sprachinsel, in: Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde 4, S. 28 – 30.

Schusterpolka aus Wallsee, in: Blätter für Volkstanzgruppen 2, S. 4.

Jesukindleinspiel, in: Das deutsche Volkslied 33, S. 135 – 137.

Aus bäuerlichen Handschriften. (Bauernregeln), in: Burgenland 4, S. 166 – 169; 206 – 208.

1932

B *Fürizwenger*, in: Blätter für Volkstanzgruppen 2, 3. Folge, S. 16.

Wasserkult, in: Burgenländische Heimatblätter 1, S. 61 – 63, Tafel XIV.

1933

B *Gottscheer Volkslieder*, in: Das deutsche Volkslied 35, S. 33 – 36; 45 – 47.

Der Nonnentanz, in: Das deutsche Volkslied 35, S. 6 – 8.

Bemerkungen zum Kärntner Landler, in: Das deutsche Volkslied 35, S. 84.

Der Volkstanz in der Kremnitz-Probener Sprachinsel, in: Sudetendeutsche Zeitschrift für Volkskunde 6, S. 92 – 100.

Volkstanzbewegung in Nordtirol, in: Blätter für Volkstanzgruppen 3, Nr. 5, S. 28.

1934

B *Der Sautreiber. Ein Volkstanz aus dem Unterinntal in Tirol*, in: Das deutsche Volkslied 36, S. 14 f. und in: Tiroler Heimatblätter 12, S. 252 f.

Tiroler Volkstänze. (Bibliographie und Tanzverzeichnis), in: Tiroler Heimatblätter 12, S. 3 – 7.

Gegen verfälschte Trachtentänze, in: Blätter für Volkstanzgruppen 4, 6. Folge, S. 33 f.

Volkstanz-Fragebogen, in: Deutsche Gemeinschaft 12, H. 1/2, S. 7.

- 1935
- S *Volkstänze aus Tirol* (= Deutsche Volkstänze, Heft 22/23), Kassel.
Volkstänze aus dem Württembergischen Franken (= Deutsche Volkstänze, Heft 28), Kassel.
Volkstänze aus Schwaben (= Deutsche Volkstänze, Heft 19/20), Kassel 1935/36 (mit Richard Hinz).
- B *Das deutsche Volkslied in Mittelpolen*, in: Deutsche Monatshefte in Polen 2, S. 204 – 222.
Heit Owed is Tanz. Ein Tanzabend in der Batschka, in: Die Volksschaft, Folge 2/3, S. 21 f.
Bemerkungen zu den burgenländischen Volkstänzen, in: Werk und Wille, Zeitschrift für Bücherei und Kulturarbeit, Heft 4/5, S. 103 – 107.
Hirtenspiel aus Niederndorf bei Kufstein, in: Das deutsche Volkslied 37, S. 125 – 128.
- 1936
- S *Volkstänze aus der Schwäbischen Türkei* (= Deutsche Volkstänze, Heft 29), Kassel.
Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen, Heft 1 und 2 (= Ostdeutsche Heimathefte, Folge 8 und 9), Plauen i. V.
- B *Das weltliche Volkslied in Deutsch-Pilsen – Nagyborzöny*, in: Neue Heimatblätter 1, Heft 3 – 4, S. 1 – 43.
Deutsche Weberlieder aus Kongreßpolen, in: Ostdeutsche Monatshefte 17, Heft 7, S. 441 – 445.
Landler und Masolka. Beitrag zur Geschichte des Tiroler Volkstanzen, in: Das deutsche Volkslied 38, S. 1 – 8.
Der deutsche Volkstanz in Mittelpolen, in: Deutsche Monatshefte in Polen 3, S. 171 – 176.
Fragebogen zur Erforschung der Volkstänze in Mittelpolen, in: Freie Presse vom 1. 1. 1936.
- 1937
- S *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, Heft 3 (Rundtänze), (= Ostdeutsche Heimathefte, Folge 10), Plauen i. V.
Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen, Heft 4 (Singtänze), (= Ostdeutsche Heimathefte, Folge 11), Plauen i. V. (mit Robert Klatt).
- B *Neujahrs-Ansingen bei den deutschen Siedlern in Mittel-*
polen, in: Das deutsche Volkslied 39, S. 1 – 4 (mit Robert Klatt).
Passions- und Osterlieder der deutschen Siedler in Mittelpolen, in: Das deutsche Volkslied 39, S. 41 – 43 (mit Robert Klatt).
Das Volkslied der Deutschen in Polen. Stand und Aufgaben der Forschung, in: Auslandsdeutsche Forschung, 1. Bd., Heft 2, Stuttgart, S. 196 – 198.
- A német népdal megörzese es apolasa ausztriaban.* (Erhaltung und Pflege des deutschen Volksliedes in Österreich), in: Ethnographia népelet 48, S. 1 – 9.
Volkslied und Liedträger in Mittelpolen, in: Deutsche Monatshefte in Polen 4, Heft 2/3, S. 76 – 88.
Der Volkstanz im steirischen Salzkammergut, in: Das deutsche Volkslied 39, S. 121 – 125.
Beiträge zur Volkstanzforschung in den deutschen Siedlungen Ungarns, in: Neue Heimatblätter 2, Heft 1/2, S. 144 – 146; Heft 3/4, S. 283 – 285.
- 1938
- B *Vive la Compagnia*, in: Das deutsche Volkslied 40, S. 23 – 29.
Anklöpfellied aus dem Unterinntal, in: Tiroler Heimatblätter 16, S. 369 – 371; gekürzt aus: Das deutsche Volkslied 37, S. 125 – 128.
Das Singspiel in den deutschen Sprachinseln des Ostens, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 6, S. 171 – 192.
Der Volkstanz in der Schwäbischen Türkei. Zusammenfassende Übersicht, in: Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung 2, S. 836 – 858.
Volksschauspiele des nördlichen Burgenlandes und ihre Beziehungen zu den benachbarten Landschaften, in: Burgenländische Heimatblätter 7, S. 69 – 71.
- 1939
- S *Tänze aus den deutschen Volksinseln im Osten*, Potsdam.
Das Imster Schemenlaufen, in: Das deutsche Volkslied 41, S. 11 – 14 (mit Hermann Spihs).
- B *Der Volkstanz in der Batschka. Zusammenfassende Übersicht*, in: Deutsche Liederkunde, Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz 1, S. 208 – 237.

- 1940
S *Deutsche Volkslieder aus Mittelpolen mit Bildern und Weisen*, (= Landschaftliche Volkslieder, Heft 35), Kassel, (mit Robert Klatt).
B *Burgenländische Volksschauspiele*, Wien.
Polsterltanz, in: Das deutsche Volkslied 42, S. 98.
- 1941
S *Volkstänze, 2 Teile. Richtlinien*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Optanten für Deutschland (Bozen). Als Manuskript vervielfältigt.
B *Volkslieder aus Kremnitz*, in: Bayerisch-Südostdeutsche Hefte für Volkskunde 14, Heft 1, S. 11 – 13.
Volkslieder aus der Kremnitz-Probener Volksinsel, in: Karpathenland 12, S. 80 – 91; 187 – 207.
- 1942
S *Tiroler Volkstänze, gesammelt von Karl Horak, gesetzt von Sepp Thaler, Melodie-Ausgabe für Blasmusik und einzelne Volksinstrumente*, Innsbruck.
B *Tanz bei den Volksdeutschen im Osten*, in: Der Anteil der volksdeutschen Musikarbeit am gesamtdeutschen Werden, Potsdam, S. 88 f.
**Tiroler Sagen mit Melodien*, in: Germanien 14, S. 329 – 331.
- 1943
S *Volkslieder aus der Kremnitz-Probener Sprachinsel* (= 2. Volksliederblatt f. d. Deutschen in der Slowakei, hrsg. vom Hauptamte für Kultur der Deutschen Partei in Preßburg, geleitet von Georg Kotek, Karl M. Klier und J. Fröhlich), SA aus: Das deutsche Volkslied 45, S. 6 – 8; 57 – 60.
B *Volkslieder aus der Kremnitz-Probener Sprachinsel*, in: Das deutsche Volkslied 54, S. 6 – 8; 57 – 60.
Volkslieder der Deutschen im Warthegau und Generalgouvernement, in: Deutsche Monatshefte in Polen 9, S. 329 – 332 (mit R. Klatt).
- 1944
B *Das deutsche Volkslied im Weichselraum. Zusammenfassung über das Liedgut*, in: Krakauer Zeitung v. 6. 2. 1944.
- 1945
B *Unsere Volkstänze*, in: Alpenkalender 1945, S. 113 f.
- 1946
S *Bin a lustiga Bua. Heitere Tiroler Volkslieder, gesammelt und für 3 Stimmen bearbeitet*, Innsbruck.
Heut ist die heilige Klöpfelnacht. Tiroler Weihnachts- und Hirtenlieder, Innsbruck.
Tiroler Volkstänze. 1. Heft, Innsbruck.
- 1947
B *Pitschele-Singen. 2 Armenseelen Lieder*, in: Der Schlern 21, S. 334 – 336.
Weihnachtliche Volksmusik, in: Der Schlern 21, S. 354 – 356.
Weihnachts- und Neujahrslied aus Osttirol, in: Osttiroler Heimatblätter, Beilage zum Osttiroler Boten v. 19. 12. 1947.
Jetzt ist die heilige Weihnachtszeit, in: Osttiroler Bote v. 30. 12. 1947.
Südtiroler Volkstänze. Der Kneiper, in: Der Schlern 21, S. 77 f. und 118.
Zillertaler Ländler, in: Das deutsche Volkslied 48, S. 68 – 71.
- 1948
B *Neujahrswunsch*, in: Der Schlern 22, S. 2.
Schuhplattler-Schlüssel. Ein Beitrag zur Methodik der Volkstanzforschung, in: Beiträge zur Volkskunde Tirols. Festschrift zu Ehren Hermann Wopfners, 2. Teil (= Schlernschriften 53), Innsbruck, S. 147 – 157.
Schießer-Mühlen, in: Der Schlern 22, S. 100.
- 1949
B *Lied der Neujahrssänger*, in: Der Schlern 23, S. 2.
Dreiertanz, in: Der Schlern 23, S. 137 – 139.
Das Sautreiben, in: Der Schlern 23, S. 191 – 194.
Der Sterzinger Knappentanz, in: Die Volksmusik 1, Nr. 10, S. 86.
Brauchtum in Südtirol, in: Die Volksmusik 1, Nr. 10, S. 81 f.

- 1950
B *Neujahrslied*, in: Der Schlern 24, S. 2.
Unser Volkstanz im Laufe der Zeiten, in: Pustertaler Bote 101, Folge v. 26. 5. 1950.
Unser Volkstanz, in: Heimat und Volk 3/7, Folge 7.
- 1951
B *Neujahrslied aus Gfrill*, in: Der Schlern 25, S. 2.
Der Fackeltanz, in: Dolomiten v. 29. 9. 1951.
Der Volkstanz in der Meraner Gegend, in: Die Volksmusik 3, Nr. 9, S. 102 ff.
- 1952
B *Volkstänze aus dem Fleimstal*, in: Der Schlern 26, S. 424 – 427.
- 1953
B *Neujahrswunsch*, in: Der Schlern 27, S. 2.
Balladen aus Tirol, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 2, S. 59 – 75.
Der Schwerttanz, in: Haller Lokal-Anzeiger Nr. 25 v. 27. 6. 1953.
- 1954
S *Donauschwäbische Volkstänze* (= Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerkes, Reihe A, Nr. 3), München.
Tiroler Volkstänze, 4 Folgen, Schwaz.
B *Neujahrswunsch der Sänger von Tanas, Vinschgau*, in: Der Schlern 28, S. 2.
Neujahrslied, in: Der Schlern 28, S. 560.
Der Volkstanz im Kleinen Walsertal, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 3, S. 91 – 110.
Dreiertanz, in: The Folk Dancer 1, Nr. 6, S. 15 ff.
- 1955
B *Deutsche Volkslieder aus Mittelpolen*, in: Zeitschrift für Ostforschung 4, S. 548 – 554.
- 1956
B *Alte Balladen aus der Bielitzer Sprachinsel*, in: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 5, S. 29 – 40.
Das Volkslied in der Bielitzer Sprachinsel, in: Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen 2, S. 141 – 153.
- 1957
B *Die Schwegelpfeife in Südtirol*, in: Der Schlern 31, S. 376 – 379.
Volkstänze aus Unken im Lande Salzburg, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 5, S. 61 – 72.
Zillertaler Ländler, in: The Folklorist 4, Nr. 4, S. 111 f.
- 1958
B *Volksüberlieferung aus Wattens und dem Wattental*, in: Wattnerbuch (= Schlernschriften 165), S. 289 ff.
Balladen aus Mittelpolen. I. Von übernatürlichen Dingen, in: Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen 3, S. 180 – 215.
- 1959
S *Bibliographie des Volkstanzen in Österreich und im benachbarten bajuwarischen Raum (Bayern und Böhmerwald)*, Innsbruck. Als Manuskript vervielfältigt.
B *Deutsche Balladen aus Mittelpolen. II. Von wiederkehrenden Toten*, in: Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen 4, S. 99 – 109.
Christkindlied aus Hássagy, in: Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen 4, S. 110 – 121.
Volkstänze aus dem oberen Mühlviertel, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 8, S. 143 – 167.
Der Schuhplattler, in: Die Kärntner Landsmannschaft, März 1959, S. 17.
Die Mazurka als österreichischer Volkstanz, in: Kärntner Museumsschriften XIX, Tanz und Brauch. Aus der musikalischen Volksüberlieferung Kärntens, Klagenfurt, S. 95 – 115.
The Folk-Dance Movement in Austria, in: The Folklorist 5, Nr. 3, S. 229 f.
- 1960
S *Volkstänze aus Schwaben*, Heft 19/20 (= Deutsche Volksstänze, 2. erweiterte Auflage), Kassel (mit Richard Hinz).
B *Volksmusik aus Wilmesau*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 9, S. 114 – 122.
Der Volkstanz in den deutschen Sprachinseln des Ostens, in: Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen 5, S. 247 – 263.

1961

- S *Deutsche Volkstänze aus dem Donaauraum*, (= Deutsche Volkstänze, Heft 44/45), Kassel.
Deutsche Volkstänze aus dem Karpatenraum, (= Deutsche Volkstänze, Heft 48/49), Kassel.
- B *Singtänze aus Mittelpolen*, in: Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen 6, S. 62 – 97.
Der Schuhplattler in Tirol. Verbreitung, Typen, Entwicklung, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 10, S. 106 – 123.
Sternpolka, in: Der fröhliche Kreis, April – Juni 1961, Beilage.

1962

- S *Deutsche Volkstänze aus dem Weichselraum*, (= Deutsche Volkstänze, Heft 52/53), Kassel.
- B *Totenlieder aus Gaidel (Slowakei)*, in: Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde 7, S. 107 – 138.
Tiroler Volksmusik. Überlieferung und Fortleben, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 11, S. 181 – 187.
Über den Schuhplattler, in: Sänger- und Musikantenzeitung 5, Heft 3, S. 43 – 46.
Bayrischer aus Hart im Zillertal, in: Sänger- und Musikantenzeitung 5, Heft 3, S. 50 f.

1963

- S *Volkstänze aus der Slowakei* (= Deutsche Volkstänze Heft 56/57), Kassel (mit Karl Schwartz).
- B *Weihnachtliche Volksmusik*, in: Sänger- und Musikantenzeitung 6, Heft 6, S. 108 f.
Der einfache Dreher, in: Der fröhliche Kreis, Mai-Juni 1963, Beilage.
Der Volkstanz im Burggrafenamt, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 12, S. 73 – 93.
Der Volkstanz in unseren Nachbarländern und wir, in: Volkstanz, Rundbrief der Fachgruppe Volkstanz im ATB, Nr. 1, S. 1 f.

1964

- B *Der Jodler in Tirol*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 13, S. 78 – 94.

Hochzeitswalzer aus dem Zillertal, in: Sänger- und Musikantenzeitung 7, Heft 4, S. 70 f. und 73.
Schauformen des Volkstanzes, in: Volkstanz. Rundbrief der Fachgruppe Volkstanz im ATB, Nr. 1, S. 1 f.
Zwei Hochzeitsbräuche aus dem Burgenland, in: Der neue Bund 13, Folge 2, S. 87 – 90.

1965

- B *Das Volkslied im Hauerland*, in: Karpatenjahrbuch 1965.
Die Notentrube eines Lechtaler Musikanten, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 14, S. 131 – 145.
Der Ampflwanger Schwerttanz, in: Der fröhliche Kreis 16, Jänner-März 1965, S. 17 f.
Tiroler Fasnacht, in: Der fröhliche Kreis 16, Jänner-März 1965, S. 14 f.

1966

- B *Instrumentale Volksmusik mit Bildern*, in: Österreichische Musikzeitschrift 21, S. 445 – 453.
Zur Pflege der Volksmusik, in: Musikerziehung 20, September 1966, S. 15 f.
Der Begriff „Volkstanz“ in englischer Sicht, in: Volkstanz. Rundbrief der Fachgruppe Volkstanz im ATB, Nr. 2, S. 1 f.

1967

- S *Tanzmusik aus Tirol. Weisen aus alter und neuer Zeit*, München.
- B *Tirol als Volkslied- und Volksmusiklandschaft*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 16, S. 8 – 37.
Volkslied und Volksmusik in Altbayern, in: Schöner Heimat 56, S. 127 – 131.
Volksmusikinstrumente, in: Sänger- und Musikantenzeitung 10, S. 3 f.
Reinheit der Überlieferung. 1. Siebenbürgischer Rheinland, in: Der fröhliche Kreis 18, Heft 2, S. 5 f.

1968

- B *Das Liedgut der mittwinterlichen Umzugsbräuche in Tirol. 1. Teil*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 17, S. 58 – 67.
Lied und Musik in Altbayern, in: Sänger- und Musikantenzeitung 11, S. 51 f.

- Ist Volksmusik im Musikunterricht zeitgemäß?*, in: Konservatorium der Stadt Innsbruck. 150 Jahre Musik 1818 – 1968, Innsbruck, S. 24 – 26.
- Der Ampflwanger Doppelländler*, in: Volkskunde und Volkskultur (= Festschrift für Richard Wolfram), Wien, S. 133 – 147.
- Gedanken über Volkstanzpflege*, in: Musische Bildung im technischen Zeitalter, München, S. 45 – 51.
- Der Tanz zur Zeit Mozarts*, in: Volkstanz, Nr. 3, S. 49 f.
- Das Imster Schemenlaufen*, in: Der fröhliche Kreis 18/19, September 1967 bis Februar 1968, S. 10 f.
- 1969
- B *Das Liedgut der mittwinterlichen Umzugsbräuche in Tirol. 2. Teil*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 18, S. 29 – 46.
- Die Zwiefachen*, in: Volkstanz 1, S. 6 ff.
- Der Tanz im Hochzeitsbrauchtum*, in: Die Kärntner Landsmannschaft 10, S. 15 ff.
- R *Alfred Quellmalz, Südtiroler Volkslieder, Bd. 1*, Kassel, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 14, S. 148 ff.
- 1970
- B *Die Sprache des Volksliedes*, in: Tiroler Heimatblätter 45, S. 28 – 30.
- Tiroler Volkslieder (3 Lieder und Deutscher aus Seis)*, in: Sänger- und Musikantenzeitung 13, Heft 1, S. 9 – 13.
- Das Liedgut der mittwinterlichen Umzugsbräuche in Tirol. 3. Teil*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 19, S. 1 – 19.
- Alte Quellen zur Volksmusik*, in: Sänger- und Musikantenzeitung 13, Heft 1, S. 3 – 6.
- Ländliche Szene – Tanz in einer Südtiroler Wirtsstube*, in: Sänger- und Musikantenzeitung 13, Heft 1, S. 2 (Bemerkungen zum Umschlagbild).
- Sudetendeutsche Tänze. Blatt 1 – 6 (mit je zwei Tänzen)*, Beilage zu „Unser Arbeitsbrief“ 6, hrsg. von der Deutschen Jugend des Ostens, Waldkraiburg.
- Nachruf für Alfred Karasek (+ 10. 5. 1970)*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 19, S. 164.
- R *Hans Fink, Verzaubertes Land. Volkskultur und Ahnenbrauch in Südtirol*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 19, S. 176.
- Herbert Lager, Österreichische Volkstänze; II. Teil*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 19, S. 181.
- Dusan Holy, Probleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 19, S. 183 f.
- 1971
- B *Das Liedgut der mittwinterlichen Umzugsbräuche in Tirol. 4. Teil*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 20, S. 1 – 34.
- Auswahl aus dem Schrifttum für Volkstänzer*, in: Der fröhliche Kreis 21, Heft 2, Beilage; Heft 3, S. 39.
- Schottisch aus Kirchschlag*, in: Volkstanz, Jg. 1971, Heft 1, S. 3.
- Vier-Paar-Tänze*, in: Volkstanz, Jg. 1971, Heft 3, S. 44 f.
- Sudetendeutsche Tänze, Blatt 7 – 10 (mit je zwei Tänzen)*, Beilage zu „Unser Arbeitsbrief“ 7, hrsg. von der Deutschen Jugend des Ostens, Waldkraiburg.
- Die „Smotra Folkloras“ in Zagreb*, in: Der fröhliche Kreis 21, Heft 3, S. 6 ff.
- R *Adolf J. Eichenseer, Volks-gesang im Inn-Oberland*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 20, S. 111.
- Hartmut Braun, Was die Pfälzer in der Welt singen*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 20, S. 113.
- Kurt Petermann, Tanzbibliographie, 10. und 11. Lieferung*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 20, S. 118.
- 1972
- B *Zeller Wallfahrtslieder. Flugblätter im Volksmund*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 21, S. 46 – 67.
- Volksmusik und Volkstanz im 19. Jahrhundert*, in: Der fröhliche Kreis 22, Heft 3, S. 68 ff.
- Zur Tanzsprache*, in: Der fröhliche Kreis 22, Heft 2, S. 51 ff.
- In memoriam Hans Severin*, in: Der fröhliche Kreis 22, Heft 2, S. 62 f.
- R *Kurt Petermann, Tanzbibliographie, 12. Lieferung*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 21, S. 139.
- Aenne Goldschmidt, Handbuch des deutschen Volkstanzes*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 21, S. 139.

Helga Thiel, *Die deutschen Volkstänze im Böhmen, Mähren und Schlesien*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 21, S. 141.

Iris Barbara Graefe, *Zur Volkskunde der Rußlanddeutschen in Argentinien*, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 17, S. 229 f.

1973

S *Das deutsche Volksschauspiel in der Batschka, in Syrmien und Slawonien* (= Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde Bd. 11), Marburg (mit Alfred Karasek).

B *Der Volkstanz in der Umgebung von Wien*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 22, S. 9–25.

Der Tanz im Unkenner Mittwinterbrauchtum, in: Der fröhliche Kreis 23, Heft 1, S. 2 ff.

Der Schuhplattler in Salzburg, in: Der fröhliche Kreis 23, Heft 1, S. 18 ff.

Volkstanz – gestern, heute, morgen, in: Der Trachtler, Nr. 2, S. 1 ff.

Jägermarsch, in: Der Trachtler, Nr. 2, S. 15.

R *Louis Wille und Helmut Ludwig, Lieder aus dem Harz*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 22, S. 71.

Ernest Bornemann, Unsere Kinder im Spiegel ihrer Lieder, Reime, Verse und Rätsel, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 22, S. 73.

Alfred Quellmalz, Südtiroler Volkslieder, Bd. 2, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 18, S. 120 ff.

L. Wille und H. Ludwig, Lieder aus dem Harz, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 18, S. 122 f.

W. Max, Thayaland. Volkslieder und Tänze aus Südmähren, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 18, S. 123.

1974

B *Bericht über das Seminar: Sammeltätigkeit in der Gegenwart, St. Wolfgang 1974*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 23, S. 50–54.

Nepomuklieder aus der Kremnitzer Sprachinsel, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 19, S. 75–107.

Die Geige in der Tiroler Volksmusik, in: Das Fenster 14, S. 1441 (1440)–1450.

Der Volkstanz im Mattigtal und im Kobernauserwald,

Oberösterreich, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 23, S. 1–16, Berichtigung ebda., 24, S. 154.

Der Volkstanz im Ötztal, in: Ötztaler Heimatverein, Mitteilungsblatt Nr. 16, S. 1–6.

Morischen, in: Volkstanz, Heft 2, S. 9 ff.

Bayrisch-Polka, in: Der Trachtler, Nr. 3, S. 14 f.

Der Schuhplattler, in: Der Trachtler, Nr. 4, S. 3 f.

Studentenpolka, in: Der Trachtler, Nr. 4, S. 15.

Der Neukatholische, in: Der Trachtler, Nr. 5, S. 15.

Der Kathreintanz, in: Der Trachtler, Nr. 5, S. 1.

R *Leopold Schmidt, Volkskunde von Niederösterreich*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 23, S. 74.

Kurt Petermann, Tanzbibliographie, 15. bis 17. Lieferung, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 23, S. 78.

Bobuslav Benes, Zum Leben des Liedes in der Volksüberlieferung, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 23, S. 87.

1975

S *Das deutsche Volksschauspiel im Banat* (= Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 14), Marburg.

B *Die Geige als Volksmusikinstrument in Tirol*, in: Die Geige in der europäischen Volksmusik (= Bericht über das 1. Seminar für europäische Musikethnologie St. Pölten 1971), Wien, S. 176–179; Abb. S. 56–59.

Systematik des deutschen Volkstanzen, in: Österr. Zeitschrift f. Volkskunde, Bd. 81, S. 119 ff.

Der Volkstanz im Burgenland, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 24, S. 104–120.

Knödeldrahner, in: Der Trachtler, Nr. 6, S. 13.

Der Landler, in: Der Trachtler, Nr. 7, S. 14 f.

Der Siebenschritt, in: Der Trachtler, Nr. 8, S. 15.

Vorfrühlingsbräuche, in: Der Trachtler, Nr. 6, S. 1 ff.

R *Kurt Petermann, Tanzbibliographie, 18., 19. und 20. Lieferung*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 24, S. 153.

1976

B *Flugblattlieder aus Niederösterreich*, in: Die musikalische Volkskultur in Niederösterreich, Wien, S. 53–75.

- Volksmusik in Tirol zwischen Überlieferung und Folklorismus*, in: Österreichische Musikzeitschrift 31, S. 418 – 425.
- Der Ländler in Tirol*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 25, S. 65 – 74.
- Reifantanz*, in: Der Trachtler, Nr. 9, S. 13 f.
- Noch einmal der Reifantanz*, in: Der Trachtler, Nr. 10, S. 14 f.
- Der Rheimländer*, in: Der Trachtler, Nr. 11, S. 15.
- Das Volksschauspiel im altösterreichischen Raum*, in: Volksschauspiel, Volksstück, Mundarttheater. Tagungsbericht der Güssinger Begegnung 1977 (= Jahrbuch des Josef-Reichl-Bundes, Bd. 2), Eisenstadt, S. 7 – 30.
- Das deutsche Volksschauspiel im Banat*, ebda., S. 99 – 111.
- R *Ludwig Berghold und Walter Deutsch, Volkstänze aus Niederösterreich, Bd. 1*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 25, S. 179.
- Erna Schützenberger und Hermann Derschmidt, Spinnradl. Unser Tanzbuch*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 25, S. 180.
- 1977
- S *Das deutsche Volksschauspiel in Mittelungarn* (= Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 17), Marburg.
- B *Folklorismus nur im Fremdenverkehr? Beispiel Tirol*, in: Zur Praxis und Theorie gegenwärtiger Volksmusikpflege. Protokoll der Arbeitstagung der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der DGV in Murnau, Neuss, S. 109 ff.
- Flugblattlieder. Die Volksliteratur im donauschwäbischen Raum*, ebda., S. 115 ff.
- Das geistliche Volkslied*, in: Tiroler Heimatblätter 1977, S. 68.
- Volkstanz zwischen Tradition und Folklorismus*, in: Protokoll Murnau (siehe oben), S. 94 – 109.
- Der Volkstanz in der Steiermark und in den benachbarten Landschaften*, in: Vorträge Graz und Seggau 1973–1977 (= Musikethnologische Sammelbände 1), Graz, S. 105 – 121.
- Handschriften und Drucke als Quellen der Volkstanzmusik*, in: Montfort 29, S. 128 – 136.
- Volkstänze aus Oberkrain*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 26, S. 56 ff.
- Ein Blick zum Nachbar Bayern*, in: Der Trachtler, Nr. 12, S. 14.
- Auftanz*, in: Der Trachtler, Nr. 13, S. 13.
- Der Neubayrische*, in: Der Trachtler, Nr. 14, S. 13 f.
- R *Béla Kalmanfi, Glück auf. Deutsche Volksdichtung im Kohlenbecken von Dorog*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 26, S. 154.
- Kurt Petermann, Tanzbibliographie, 23. und 24. Lieferung*, in: Jahrbuch des österr. Volksliedwerkes 26, S. 158 f.
- 1978
- B *Volkstanzformen im Land Salzburg*, in: Salzburger Heimatpflege, 2. Jg. H. 2, S. 55 ff.
- Bräuche in der Fastenzeit*, in: Der Trachtler, Nr. 15, S. 1 f.
- Feuerbräuche in Tirol*, in: Der Trachtler, Nr. 16, S. 1 f.
- Der offene Walzer*, in: Der Trachtler, Nr. 15, S. 13 f.
- Hiatamadl*, in: Der Trachtler, Nr. 16, S. 14.
- Der Volkstanz in Tirol zwischen Tradition und Folklorismus*, in: Beiträge zur Volksmusik in Tirol, Innsbruck, S. 61 – 80.

Manfred Schneider

VERZEICHNIS DER MITARBEITER

Prof. Dr. Rolf Wilhelm Brednich, Silberbachstraße 13, D-78 Freiburg
Prof. Cesar Bresgen, Rupertiweg 1, A-5084 Großgmain
Hofrat Dr. Erich Egg, Schneeberggasse 205, A-6020 Innsbruck
Dr. Brigitte Geiser, Sonnenberggrain 6, CH-3013 Bern
Dr. Hans Haid, Maynollogasse 3/13, A-1180 Wien
Hon. Univ.-Prof. Dr. Karl Haiding, A-8950 Stainach
Dr. Rudolf Hartmann, Brahmsstraße 8, D-6312 Laubach
Dr. Hildegard Herrmann-Schneider, Rumer Straße 51, Innsbruck, A-6064 Post Rum
Grete Horak, Bahnhofstraße 5, A-6130 Schwaz
Dr. Béla Kálmánfi, Bajcsy Zs. u. 3, H-2500 Esztergom
Prof. Dr. Ernst Klusen, Im Grünen Winkel 18, D-4060 Viersen 1
Dr. Zmaga Kumer, Wolfova 8/II, Y-61000 Ljubljana
Doz. Dr. Dietz-Rüdiger Moser, Hauptstraße 63, D-7815 Kirchzarten
Dr. Ernő Pesovar, Vörös Hadsereg u. 77, H-1021 Budapest
Dr. Kurt Petermann, Poetenweg 27, DDR-7022 Leipzig
Univ.-Prof. Dr. Walter Salmen, Karl Schönherr-Straße 3, A-6020 Innsbruck
Hofrat Univ.-Prof. Dr. Leopold Schmidt, Linke Wienzeile 36/7b, A-1060 Wien
Prof. Dr. Erich Schneider, Rheinstraße 37, A-6900 Bregenz
Gunter Schneider, Neugasse 4a, A-6040 Rum
Dr. Manfred Schneider, Karl Schönherr-Straße 3, A-6020 Innsbruck
Dr. Peter Stürz, Innrain 52, A-6020 Innsbruck
Prof. Dr. Wolfgang Suppan, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz
Dr. Anton Tafferner, Fischer-von-Erlach-Straße 19/II, D-8000 München 21
Univ.-Prof. Dr. Richard Wolfram, Johann Straußgasse 30, A-1040 Wien

Im gleichen Verlag erschien

Volksmusik im Alpenland

Band I



Umfang: 200 Textseiten, mit Notenbeispielen, 24 Bildseiten, Format 20 × 21 cm, cellokaschierter Pappband, Preis S 290,—, DM 44,60.

Dieser Sammelband enthält Beiträge, die über Persönlichkeiten informieren, die sich um die Sammlung und Pflege von Volksmusik verdient gemacht haben, ebenso, wie über Volkslied, Volkstanz und Volksinstrumente im Alpenland. Von den Volksmusikinstrumenten wurden besonders jene berücksichtigt, die in der Regel den Forschern kaum beachtenswert erscheinen: Schallgeräte wie Schellen, Peitschen, Tierhörner u. ä. und Kinderinstrumente. Der Beitrag über Kinderinstrumente z. B. ist der erstmalige Versuch eines umfassenden Überblicks über ein bislang kaum berührtes Sachgebiet. Im übrigen haben sich die Verfasser bemüht, über den lokal begrenzten Bereich hinaus, vergleichend auf Gegebenheiten der Nachbarländer in ihre Betrachtung miteinzubeziehen. Außerdem sind Abbildungen beigelegt, die zum überwiegenden Teil Erstveröffentlichungen darstellen. In einigen Fällen haben diese ikonographischen Quellen wesentlich dazu beigetragen, die verbalen Belege zu bestätigen.

